

DOCUMENT RESUME

ED 259 740

IR 051 165

TITLE IFLA General Conference, 1984. Special Libraries Division. Section on Art Libraries; Section on Music Libraries. Papers.

INSTITUTION International Federation of Library Associations, The Hague (Netherlands).

PUB DATE Aug 84

NOTE 91p.; Papers presented at the International Federation of Library Associations (IFLA) General Conference (50th, Nairobi, Kenya, August 19-25, 1984). Document contains light, broken type.

PUB TYPE Viewpoints (120) -- Reports - Descriptive (141) -- Speeches/Conference Papers (150)

LANGUAGE English; French

EDRS PRICE MF01/PC04 Plus Postage.

DESCRIPTORS *Art Education; *Cultural Activities; Cultural Influences; Dance; *Developing Nations; Foreign Countries; Information Needs; International Organizations; Library Associations; Library Collections; Music Appreciation; *Special Libraries; *Visual Arts

IDENTIFIERS Africa; *Art Libraries; Caribbean; India; *Music Libraries

ABSTRACT

The five papers in this collection on art and music environments in developing countries were presented at the 1984 IFLA general conference. (1) In "Developing an Art for Life's Sake," Gavin Jantjes, a black South African artist currently living and working in the United Kingdom, offers personal viewpoints on issues relating to the art of the Third World and African contemporary art in particular. (2) In "The Designer in a Developing Country and the Information He Needs," H. Kumar Vyas (India) describes the stages which an artist goes through in transforming ideas into actual design concepts, and specifically addresses the lack of available information about a Third World country's own cultural heritage and steps that have been taken at the National Institute of Design to help students systematically design methods of collecting information. (A detailed checklist entitled "Designer's Method for Documenting Traditional Craft Environment" is included.) (3) In "Vision et Recherche des Formes: Une Contribution Informelle a la Discussion" (Vision and the Search for Form: An Informal Contribution to the Discussion), Arnold Pacey discusses the social and esthetic aspects of design and situations which arise in developing countries when the traditional design does not lend itself to technological innovations. (4) In "L'Esthetique des Arts du Quotidien: Images de l'Afrique Noire et des Caraibes" (Esthetiques of Art for Daily Life: Images from Black Africa and the Caribbean), John Magnus (United Kingdom) focuses on the cultural links between countries on the two sides of the Atlantic Ocean as they are reflected in popular art forms. (5) In "Problems in Collection and Preservation of Music Data in Kenya and Suggested Solutions to the Problems," W. A. Omondi (Nairobi) discusses the present state of documentation in Kenya; the need to document traditional music and dance; the operations of the government's proposed Central Research Committee; and the development, dissemination, and propagation of traditional music and dance. (THC)

IFLA GENERAL CONFERENCE, NAIROBI 1984

Division: Special Libraries

Section: Art Libraries

49-ART-3-E

U.S. DEPARTMENT OF EDUCATION
NATIONAL INSTITUTE OF EDUCATION
EDUCATIONAL RESOURCES INFORMATION
CENTER (ERIC)

This document has been reproduced as
received from the person or organization
originating it.

X Minor changes have been made to improve
reproduction quality.

• Points of view or opinions stated in this docu-
ment do not necessarily represent official NIE
position or policy.

ED259740

Developing an Art for Life's Sake

by

Carvin JAMES

IR051165

To be brought to meeting no:

.....83.....

For distribution only. X

"PERMISSION TO REPRODUCE THIS
MATERIAL HAS BEEN GRANTED BY

A.L. Van Wesemael

TO THE EDUCATIONAL RESOURCES
INFORMATION CENTER (ERIC)."

Revolving an Art for Life's Sake

Debate implies a balanced presentation of different viewpoints, a dialogue offering alternatives. Why is it that debate on the visual arts exposes a clear imbalance whenever the art being debated originates not in the 'First World' but in the numerically and geographically greater part of the world relegated to the status 'Third'? The imbalance lies in the overwhelming dominance of 'First World' opinion, analysis, definition, presentation, and documentation of 'Third World' art. The viewpoints seem always to be those of 'experts' from the First World. The indigenous voice of the 'Third World' is lacking.

Is it a lack of expertise, research, or an inadequate philosophical approach which impedes Third World participation? Does its people lack the ability to present their world view? Crude reasons have been invented in the past to justify their minimal involvement, but I will not repeat them here.

There are a few native experts who do participate, but they are drowned by the flood of 'foreign expert' opinion. The high water mark of these floods arises at specific periods in history. Colonial exploration, i.e. the 'First World's' contact with the 'Third', marks the first period. The need to justify the installation of institutional colonialism marks the second. The third flood is linked to decolonization, attempting to illustrate the old colonial masters' respect for certain of their servants' cultural achievements. The final flood we are still swimming in, and it has arisen to counter the emergence of a critical, creative consciousness by the oppressed. A consciousness which is constantly exposing the contradictions of colonial history, culture, morality, and ethics.

My contribution to this debate is not that of an expert in any particular field, but simply that of a maker of culture. I am a black South African artist, working in the disciplines of painting, drawing, and printmaking. I would like to offer a few, perhaps very personal, viewpoints on issues relating to the art of the 'Third World', African contemporary art in particular. Previous debates have failed to define a satisfactory answer to the horribly simple question 'What is art?', or even, what is art to me, a black artist? Let me answer by saying what it is not. It is neither culture nor tradition, two words often used as synonyms for art, interchanged as if the three terms constituted a triunity. Let me sketch out what each means for me.

CULTURE is the total result of Man's humanizing interaction with the environment and other humans. Unlike animals, Man does not adapt himself to the environment, he is instead constantly acting upon it to change it, to make it more human. This kinetic action covers the full spectrum of creative human activity. The goal of culture is to humanize the world.

TRADITION forms the solid foundations of a culture. It is the conservation of steps taken along the route toward culture's humanizing goal. It manifests itself in the repetition of 'good/accepted' cultural action, with a known result. Tradition lacks the kinetic energy to advance into the perilous void of the unknown. It implies a lack of movement, a standing still.

ART, both traditional and contemporary, is not a conglomeration of curious exotica. Art stands rooted in the traditions which form the superstructure of a culture. It is nourished by the generative energies and dynamisms of a people as they shape their culture. It is the expression of established cultural knowledge, giving form, visually or otherwise, to the aspiration, fears, hopes, and fantasies arising from Man's humanizing cultural action. It is forever transforming the spiritual, sensuous and intellectual into visible form. Art is by nature philosophical, emotional, sociological, historical, aesthetic, poetic, kinetic, and truthful.

Art, culture, and tradition, are therefore not a triunity but they do inter-relate, overlap, and influence each other. And this art, which is not culture nor tradition, what is it for? More specifically, what purpose does it serve in the so-called developing world? A simple answer would be that art humanizes society, but this simplicity embodies complex truth, creating in turn discrepancies in individual interpretations of that answer. For no work of art carries in it all of art's complexity, and no definition, all of art's truth - even the one in this paper. One is compelled to approach art, particularly the art of the developing world, with an open, creative consciousness. Dogma and preconception stifle the kinetic flow of art's complex truth.

The claim exists that capitalism has turned both contemporary and traditional art into purchasable luxurious commodities for a small elite group of financially strong 'art lovers'. Against this it is true to say that a great percentage of people in capitalist societies take a serious look at and view of art. This has not only to do with amenities and availability of art, but also with a public consciousness of the phenomenon of art. The

majority of art's audience is interested in the visual experience of art, not in the collecting of it. For them art is not a luxurious commodity, but a 'tool' to sensitise their consciousness and to keep culture's humanising goal in the forefront of their thinking.

I marvel at the rock paintings of the Khoisan and the Kung. It is a beautiful expression of their experience of climate and hunger. Considering the craftsmanship and the aesthetic quality of this art, the question of it being a luxury often arises. How could they afford the luxury of such fine works when their environmental reality remained one of drought and hunger? For the Khoisan and the Kung this question did not arise. They simply regarded their art as an expression of their daily cultural experience. Art was not done for art's sake, but for life's sake. Each painting was a reaffirmation of life and of the forces, spiritual or otherwise, which made life possible. Art was not valued as an end in itself. Its value lay in it possessing an integrative function, making Man and his environment complete. It is interesting to note that many African languages lacked the word 'beauty' and expressed such a concept with words like 'harmonious' or terms such as 'that from which nothing is lacking'. African art expresses an imaginative vision of life rather than arguing an aesthetic strategy, as is often the custom of 'First World' art. Art from the ghettos of South Africa aims to reaffirm culture's humanising goal. Within that oppressive, racist society the oppressed do not think of their art as a luxury. Likewise art from the Warsaw ghetto has a similar position in the cultural experience of Jews. Art's social role is determined by the degree of democratic freedom in a prevailing society. Overt representations of injustice appear in the art of oppressed people. In a liberation struggle, a people will depict both oppression and the hopeful struggle against it. Newly liberated people express not only their success over colonial oppression and their hopes for a better future, but also the horror of their enslaved past.

A socially concerned art is thus both documentary and visionary and has these qualities not because of any aesthetic or artistic principle or truism, but because of the impact of social reality on creative expression. Aesthetics and other formal components of art are not ignored in an art for life's sake, as the traditional art of Africa certainly demonstrates. There is a delicate balance of form and subject to obtain an overall harmony. Art for life's sake is not a vulgar, mono-dimensional, propagandist billboard art, but a true artistic expression, aimed to humanize the shattered, horrific world of so-called developing peoples. Does this art have a role to

more. The adjectives primitive, ethnic or native speak for themselves. If capitalism has turned art into a commodity, then it has certainly turned our art into a low art commodity, a tourist curiosity, an art with a naive third-rate vision of the world. An art which stands in the shadow of a self-propagating, dominant 'First World' high art.

Africa's contemporary visual culture must challenge this threat to its position. Art has a definite role to play in this challenge. It has to provide, through the manner in which it is seen to be done, the visualisations for an alternative cultural awareness. Visualisations to structure the Africans' conception and analysis of art. Visualisations to redefine African art history.

Creating a national cultural identity demands the mobilization of thousands of people. It requires a programme to alert the national consciousness to the problems of art, culture, and history. Art education is an essential part of such a programme, from the grassroots all the way up through higher education to the national museum. It should draw attention away from the dictates of dominant western culture, toward the humanistic goals of the indigenous culture: toward the traditional roots of an art. It should, through the actual making of art, question art's social role. Not with the analytical answers of Europe and North America, but with the experiences of the people in that culture.

Let me cite art teaching in Nigeria. A country with a multiplicity of cultures and an even more numerous set of traditions. There is nothing Charles Baudelaire, Herbert Mead, or Clement Greenberg has written that is going to be braille for a Nigerian art teacher. They offer no true guideline. The writings of Anos Tutuola, Chinua Achebe, or Wole Soyinka offer more insight and truth, even though none of them have written an essay on the visual arts or art teaching. If a teacher partook in the traditional festivals of rural Nigeria and listened critically to the popular music, he or she would experience the living art of a nation. It is within this constellation of experience that answers are to be found. The social significance of the Nigerian Mbari is a wonderful example of a social role for a contemporary art, for the creativity of each chosen participant is brought into play. The Mbari is a visualisation of the social, cultural, and historical development of the people. It is both dream and reality, the sacred and profane, a visual document and an artwork. It is a genuine piece of art for life's sake. Any teacher in Nigeria who bypasses the cultural yamfields of the nation to walk in the footsteps of contemporary 'First World' culture, will surely lead himself and his pupils astray.

The intrinsic value of art should be recognized in any national art programme. Making art implies learning a craft, a sensitizing of hand and eye and a stimulation of creative thought. Colonialism denied the colonized a sense of achievement. Art can reinstate this and promote a sense of national achievement. Finally, art teaching takes place in groups and promotes communal spirit. From a national art programme should emerge the artist capable of expressing their culture visually. They will have the talent and the tools to build a cultural bridge, back through the colonial past and forward to an optimistic future. It is on this bridge that the coming generations will proudly walk.

Art programmes organised nationally require governmental involvement. History has proven art and government to be unsuited partners in a bad marriage, each expecting too much of the other and neither genuinely prepared to give and share. Governments, or politicians, demand that artists make do with fragmentary short term financial assistance because the national economy demands this. They demand that artists play an active role in shaping the national cultural identity by illustrating the hopes and dreams of - not necessarily the people, but of a political party. Artists on the other hand demand that governments not only support verbally, but also finance, progressive programmes aimed to establish art as a valuable life-expressing force for the nation. They demand improvements in both the condition and quality of art education. They demand the creation of a national and international audience for the visual arts. This state, of demand confronting demand, leads to a polarization and ultimately to divorce.

My sympathies in this particular argument are marked by the fact that I am an artist, but let me none the less try to point the the essential misunderstandings. The first is that artists are not illustrators of party political aspirations. Neither are they decorators of politicians' dreams and egos. Their work is to express; to make visual gestures; to transform the spiritual, sensuous, and intellectual into visual shape. This is much more than illustration or decoration. Artists must therefore not only be allowed to interpret the world as they see it, but should be encouraged to do so, even if their vision is critical of the status quo.

The other misunderstanding is that artists think of governments as Santa Claus, forgetting that there are national priorities. A government without a viable national economy cannot contribute to a national art programme. Artists have to be reasonable in their requests for support and must correlate their priorities with those of governments. Artists would benefit from a dialogue which aimed to make politicians recognize the energy

inherent in art: in the making of it, and in its presentation and documentation. These energies are the only real weapons a nation has against cultural imperialism and cultural marginalism.

I regret the loss of Agostinho Neto for many reasons but for one in particular: he was a revolutionary and a poet. A politician with an understanding of art's energy and its plural dimensions, of its ability to embrace humanity fully and to express things outside and even contrary to party policy.

Many governments feel it necessary to impress either the nation or the world with their artistic commitment, by means of elaborate, one-off 'art events' or prestigious buildings for national museums. The time, energy, and money spent is truly wasted for there is usually no long-term policy or programme to back up their commitment. It is the slow, long-term, programme-orientated action that benefits the nation more and shows true commitment. A government committed to this would, I believe, gain the full support of artists and art teachers, etc. Their knowledge, experience, and expertise would meet the arising cultural problems with pragmatic, realistic, and practical answers. Politicians would improve the national status of the visual arts if they ceased to regard artistic production as something other than real work.

Most artists are ignorant of the day-to-day workings of legislative politics, and they could improve the atmosphere for a dialogue by acknowledging the politicians' talents in this field. A dialogue is necessary in order to structure the legislative steps toward the de-colonization of our visual culture.

It requires more than just government involvement to get a national art programme going. Artists have to utilize every possible facility and harness all the resources within a society to the needs of such a programme. The state, the church, the education system, the media - all will have a part to play. Some could offer premises, others transport; some could mobilize an audience, other could disseminate information. An institution with a vital role to play is the library. In Africa it has become a traditional rallying point, a community centre, a factory for cultural work. It has resource material (or should have) and access to documentation. It also has the ability to create its own documentation. The library is a space with information. What happens to that space will depend on the kind of information it contains. A library could be exhibition space or a forum for the debate necessary within a national art programme; or it could be both. If it cannot be used as a workshop for the

making of art, then let it be used as a workshop for ideas on the writing of art history. If it cannot otherwise supply its users with truthful visual arts documentation², then it should undertake to document its local and national art. Slides and taped cassettes of artists' work and opinions should be kept as resource material to encourage local publication of 'alternative' art history. One of the greatest problems in researching contemporary African art is finding documentation of it.

Cultural colonialism has used the library for its own criminal ends. It would be good if libraries could discard this role of accessory to the crime. In many towns and villages the library has already taken on a new role and it is a joy to see this happening. However, we must remember that we have only started on our journey, and the road chosen is a long and a difficult one. Libraries will have to, at some future point, relinquish being exhibition gallery, public meeting place, debating forum, and library. It will return to being a resource and reference point for a community. But until then let it be all the good things it can be for the establishment of an art for life's sake.

Notes

¹ Dallas, Coronation Street, Upstairs Downstairs, and Kojak are popular television serials originating in the U.S.A. and the United Kingdom.

² See: Jantjes, Gavin. 'The words about us'. Art Libraries Journal volume 8 number 4 Winter 1983 p. 14-22

GAVIN JANTJES is a black South African artist currently living and working in the United Kingdom.

IFLA GENERAL CONFERENCE, NAIROBI 1984

Division: Special Libraries

Section: Art Libraries

The Designer in a Developing Country and the
Information He Needs

by

H. Kumar Vyas
Head, Design Research Studio, National
Institute of Design,
Paldi Ahmedabad, India

The initial stage of a design process comprises mainly of collecting information. Before ideas can be developed into actual design concepts, a designer, as a rule, would compile several categories of information and data and analyse them. The information could be about the needs of the ultimate user or the physical and social environments within which a product, a piece of communication or a built environment functions. It may also be about the method of marketing and environment at point of sale or about the availability of material and manufacturing processes. Sometimes a designer needs to know about the 'ancestor' or the competitor of the existing product. Everybody agrees that this type of information must be at the designer's disposal before he even puts his pencil to the paper to develop preliminary design proposals. In the developed or industrialised countries the availability of such information is effortless and almost automatic and hence it is so much taken for granted that nobody gives a second thought about the sources from which the information would emanate. As one would have already guessed, such information does not come that easily to the designers in India. And yet, that is not what I am about to discuss here. By and large, Indian designers who work on "modern" products and visual communication systems do eventually find the necessary basic information even though it takes them certain amount of time. The transfer of technology from the 'central countries' to the third world countries has its own peculiar ways of generating and updating the related information base. The real issue here is about the information

which designers are badly in need of and which is not available in usable form. Strangely, this is the information regarding the country's own cultural heritage.

Design has been a familiar concept in the Indian culture - as it is in many other old cultures. Forms of product and visual communication have played an immensely important role to shape the Indian civilization through an unbroken history of 3,000 years. Yet the profession of designer is very new. It was introduced in 1961 when the National Institute of Design of India came into being as the centre for education, research and professional service in fields of industrial design and visual communication. From its inception, designers working at the Institute realised that this new, borrowed concept of design process will have to be adapted through experience to Indian needs. But first it must be mastered, taught and tested. It took more than eight years to develop an Indian teaching faculty and introduce a fullfledged design education programme at the Institute.

Even though the National Institute of Design and a small community of designers which grew around it, were initially pre-occupied with the requirements of India's huge urban markets where competitive elements and access to technology provide situations which closely resemble design challenges in advanced economies, they were conscious of two major factors which generally govern designer's work in countries like India. First, India is a predominantly rural society. Of its 600 million citizens, 480 million live in villages where the real test lies for Indian design. Second, information on products and communication systems which enriched Indian civilization for last three hundred centuries must

be searched and researched to relate it to Indian designer's area of work. Naturally, most of this rich resources material is found outside India's urban centres; in the rural India. Information which designers need about traditional objects, symbol systems, communication methods, habitat, social habits and customs are all concealed under a seemingly irrelevant crust of religious and festive artifacts and rituals. On the other hand any information on these subjects gathered from the 'formal' centres of information and education invariably tend to be academic and many a time, meaningless. The centres of higher education in India today have, in most of the cases lost touch with the rural realities of the country and are in need of a complete overhaul. In this situation, it falls entirely upon the designers and institutions such as the National Institute of Design to systematically 'design' methods of collecting information. Besides, designers and design educators themselves, at least initially, must participate in the act of collecting and recording the information. At NID, systematic attempts to collect information which designers need began in the late sixties and has now become a part of its education system.

It would not be out of place here to describe the education philosophy at NID. Young design learners are expected to get their training by working on design problems which are accepted at the Institute from actual clients, that is, the industry, the government, public bodies and these days more increasingly from the smallscale, cottage and craft industries. Professional projects are treated as a tool to teach design to students who enter the programme at two levels: post secondary and advance entry (equivalent to post-graduate). The

research programmes at NID also contribute indirectly to the education of students. Because of the dire need of information collection and processing, most of the research projects at the present are of documentation type. Some projects are sponsored by public and governmental agencies such as the Handicraft Board, Ministry of Culture, and Department of Environment. One recent example of such research project is that of documenting information on bamboo and cane crafts of India. Both these crafts are largely concentrated in the north eastern states of India. The past experience has proved that such documentation projects are better headed by practising designers than by research scholars who would anyway be associated with the team. A team of four designers travelled extensively in the seven hilly states of Assam, Arunachal, Manipur, Nagaland, Mizoram, Tripura and Meghalaya for six months during the year 1980. Each state has its own tribal culture which distinctly marks the use of bamboo and cane materials in the man-made environment. The team evolved a method which allowed the members to conduct a systematic investigation into every aspect of bamboo and cane objects made by the tribes and record them in great detail. The second phase of the project is design development of products for the sponsoring agency. The third phase will be the publication of the entire documentation by the sponsors. This is now an accepted pattern of documentation at NID.

The documentation of the first phase reveal the fantastic diversity of use of the material which include construction of houses, bridges, grain storage system, floor coverings, furniture, and a host of household objects. Even apparel is not left out.

The documentation naturally took into account interaction among the historical and ethnological aspects, social customs and habits and natural and man-made environments. At the same time it recorded each object in minute details which included every type of weave, knit, joinery system and fastening. It recorded the functions, both physical and symbolic, and described the production process and types of tools used for production. Such documentation not only uses photographs and drawings but also includes a collection of samples and prototypes which eventually becomes an important part of designers' resource or information 'bank.'

As part of the education programme at NID the method of documentation is now taught in a shortened and modified form. The students are expected to take at least one project of documenting a traditional craft product or visual symbol system.

The course in documentation which I have devised for the students of industrial design, begins with the discussion about the objectives of the exercise, after which the students are introduced to the actual method and the format for collecting the information.

The following points are taken up during the introductory discussion:

1. How does a designer's method of documenting a traditional craft environment differ from the method employed for the same purpose by other experts such as an anthropologist, a historian or a census surveyor? It would seem that the primary difference lies in the objectives. A designer's ultimate aim would be to investigate and identify the areas of craft production environment which can eventually be benefited by his design skills. This, in short is the basis on

which the suggested format works. But the most important use of such documentation would always be as an 'information bank' for designers.

2. The secondary difference is related to the method. The method suggested here is such that it fully utilises designer's typical skills for documenting. They are:
 - a. Ability to measure and create dimensioned drawings (orthography)
 - b. Ability to draw freehand (sketching)
 - c. Proficiency in still photography and sound recording (in certain cases cinematography can also be included)
 - d. Ability to use words (reporting)
3. An equally important part of the documentation is collection of prototypes and samples. Besides helping a designer to create future design solutions, they are an invaluable addition to the 'information bank.' (The Resources Centre at NID acts as one such information bank.)
4. The suggested format can be applied to collect information on the following subjects:
 - a. Craftman's socio-cultural background and historical background of the craft.
 - b. Economics of a production process which is exclusively based on handicraft methods.
 - c. Present status of the craft from point of view of materials, skills, tools, and equipment.
 - d. Post-production life of the product including marketing, use and the possible phases of recycling.

- e. Significant community events such as festivals and rituals where the craft product plays a central role.
5. The format puts at the student's disposal a checklist to be used extensively during the field work. This helps in creating the new materials for the proper documentation report to be compiled later.
6. As the very nature of the documentation requires intensive field work, the nature of team is also discussed. The team should be small enough to be able to move and work with alacrity. At the same time it should be large enough to allow for complementing skills.
7. Lastly, the most important point. The designer/documentor's work will eventually benefit the craftsman and hopefully indicate a change for a better future. The most important agent of this change is the craftsman himself. Does he want it? He must be allowed to speak for his future as HE sees it. For his purpose the special column in the format under "words" assumes a much greater significance than it outwardly seems to have.

This method has now been used mainly with the students of product design. Other disciplines, such as textile design and visual communication have also evolved similar formats. One of the latest projects that was carried out by a team of product design students resulted in crucial information about the traditional craft communities of potters and metalsmiths living in a district of Rajasthan in the northern part of India.

I am reproducing here the same format as given to the students. It is basically in form of an elaborate check list. Even though the results have proved encouraging I feel it can still be honed into a finer and more effective tool. That would happen when it is increasingly employed to generate sufficient feedback from the users.

In the beginning of the paper, I may have given the impression that the intention is to enumerate systematically all the categories of information designers in developing countries would need. I do not know even where to begin. The only thing I am able to say is that in case of specific information about the traditional cultures of the country in relation with design, the designers themselves must take the initiative. What I have suggested is one of the methods.

DESIGNER'S METHOD FOR DOCUMENTING TRADITIONAL CRAFT ENVIRONMENT:
A checklist to aid the team in the field

1.0 Craft

- 1.1 Name of the craft:
 - 1.2 Craftsman community/caste:
-

2.0 Location

- 2.1 Town/Village:
 - 2.2 District:
 - 2.3 State:
-

3.0 Tools checklist

- 3.1 For measurement: Measuring tape (100M), scales (engineering and architectural), inside calipers, outside calipers, vernier calipers, adjustable square.
 - 3.2 For documentation: Camera (with Micro and 20/90 mm lens), fast B&W and colour film, portable tape recorder, sketch pads (with squared sheets and unlined sheets), writing pad or diary, sketch pen (black ink), pencils (HB, 2H), colour pencils or crayons.
-

4. Documentation format: Tabulated according to the order of occurrence during field experience

I. Documentation categories (in sequence)	II. Sub-areas	III Media and tools				IV. Collection of prototypes/samples
		Sketching	Measured drawings	Photography	Words/sounds	
		Sketch pad & pencil	Measuring & dng. tools	Camera L.S. - long shot M.S. - Medium shot C.U. - Close up	Dicty/Tape recorder	
1.0 Environ- mental/ Atmospheric	1.1 Village/ community	.Sketch plan of village	—	.Photographs from several points of view LS & MS	.Describe geographical location .Impression of terrain and topology .Impression of flora & fauna .Population; people, their customs and habits .Professional divisions of the village according to communities or castes. .Major seasons and effect of seasons on occupations. .Short history of village & important local landmarks.	
	1.2 Street	.Sketch plan of street	.Measurements (if found necessary) on the sketch plan	.Photographs of street, street corners, junctions, open places for public gathering. LS & MS	.Description of street divisions according to functions such as street corners, junctions, public places such as 'chotra', temple, courtyard etc.	
	1.3 Row or cluster of houses denoting a craft community	.Sketches of house facades; details of decorative motifs on doors, walls	.Measure spaces for communal interaction, if any .Draw plan of above.	.House facades & open spaces; community hall or Panchayat house etc. MS & CU	.If the cluster belongs to one craft community, describe inter- relationships among community; whether it is a formal co-opera- tive effort. .Description of house types and architectural idiom; significance of decorative motifs; functional spaces; spaces for family inter- action, spaces for animals etc. Other functional areas .Local & colloquial words for functional spaces .No. of craftsman's families .Historical background to the craft and the community.	

Habitat & workplace	2.1 House building	.Details of decorative motifs.	.Measure house with its surround .Draw plan	.Photographs of all exterior views & details of structural members, connections. MS&CU .Same for interior	.Description of house exterior structural members, connections; significance of decorative motifs. .Same for interior .Structure of family .Allocation of tasks among family members. .Historical 'sketch' of family and building
	2.2 Room, work room, work place	.Details of decorative motifs	.Measure in detail .Draw plan .Draw elevations	.Details from elevation CU	.Describe the work place in form of a check-list .Describe alternative uses of the workplace (if any). .Checklist of products related to alternative uses
	2.3 Work surface, work station, seat.	.Sketches of work surface, seat. Structure, joints, etc. of the furniture pieces which make the work station	.Orthographic drgs. of work surface & seat - various views & section with material specification	.Photographs of man at work station MS&CU .Work station without man, details of joinery.	.Most of the description is related to orthographic drg. .Local or colloquial words for objects and their parts. .Even though not very likely it might be possible to collect a work bench or a seat which has fallen to disuse.
3. Craftsman	3.1 Craftsman at work	---	.Measure ergonomic and anthropometric data for items in next column	.Photographs of various work postures, reaches, hand positions, use of other limbs (legs, feet etc) MS&CU	.Productivity (how many per day) --- .Earning .Craftsman's views about improvement in productivity
	3.2 Family members	---	.Same as above	.Photographs of family members at various tasks related to craft production	.Describe allocation of tasks among family members .Describe craftsman's views about changing aspirations of family members especially sons .Tradition of task allocation for male & female children.
	3.3 Apprentices (if any)	---	.Same as above	.Photographs of apprentices being trained on work MS & CU .Documents related to apprenticeship, if any. CU	.Describe how the system of apprenticeship works --- .Craftsman's views about envisaged changes in the apprenticeship system
	3.4 Inter-relations	---	---	.Photographs of events inter-facing with other communities LS&MS	.Describe how inter-relations with other communities function. ---

4. Tools/ equipment	4.1 Tools & equipment for preparing material (or raw material)	.Orthographic views and cross sections of each tool with dimensions & material spe- cifications	.Photographs of tools being used - with various grips & postures CU	.Historical background (whether traditional tools or improved versions or imported from industrial culture). .Colloquial names - name sources, if any. .How each tool is made and maintained. .Cost factor; investment, salvage value. .Any after-use .Craftsman's views about possible improvement in existing tools	.Representative samples from each range of tools
	4.2 Tools and equip- ment for produc- tion and assembly.	.Sketches of impor- tant tools and equipment showing details			
	4.3 Tools and equip- ment for surface finishing				
5. Materials	5.1 Material source (animal, vegetable, mineral, man-made)	.Plan of the source - if it is a natural site nearby	.Photographs of source, LS&MS .Photographs of se- quence of procuring material from source. MS&CU	.Description of material source .Cost factor; investments	.Material samples showing varia- tions in quality
	5.2 Processing of material to bring to the stage where it is ready for production and finishing.	.Orthographic views of tools for processing material .Plan, in case a special site is required for pro- cessing the material	.Photographs of pro- cessing sequences MS & CU	.Description sequence of processing material. .Craftsman's views about material availability and any envisaged change in the present situation.	.Samples of processed material
6. Energy source	6.1 Fuel type & fuel source		.Photographs of fuel type and/or fuel source LS & MS	.Description of process of acquiring fuel. Present or foreseen problems. .Fuel cost, investment factor and implications in case of crisis. .Craftsman's views about envisaged changes in present situation, if any.	
7. Production	7.1 Enumerate the sequences of preparation, production & finishing	.Sketches of the - sequences which are difficult to explain photo- graphically	.Photographs of each stage MS&CU	.Description to support the sequences recorded by means of sketches and photographs .Labour cost, in case required to employ labourers. .Craftsman's views about future changes, if any.	.Samples of half-finished or unfinished products.

8. Outlet channels for product/ product system	8.1 Transportation/ distribution	—	—	Photographs of transportation or carting of products. L&MS	Describe the complete channel of distribution and sale	—
	8.2 Wholesale dealer	—	—	Photographs of wholesale dealership. L&MS	Describe cost structure ending with sales price	—
	8.3 Retailer	—	—	Photographs of retailers shop - with customers. MS&G	Craftsman's views about present situation and scope of improvement	—
9. Analysis of product/ product system	9.1 Product structure (disassembled)	Survey or outlay views	Important views of each part with sections. Dimensions & material specifications. Same with fastening etc. Views of assembled product	Photographs of product assembled. GU Photographs of parts arranged in sequences of assembly GU	Describe each part and sequence of assembly.	Prototypes of finished product/ product system
	9.2 Product function	—	—	Photographs of product in its work environment. MS&G	Describe the function of the product & environment in which it is used.	—
10. Product/ product system in user environment	10.1 Product/ user relation	—	If necessary, measure and note down very basic ergonomic data of the user while using the product	Photographs of product being used in several ways & for several purposes (if that is the case) MS Photographs of product being handled by user highlighting ergonomic aspects. GU Photographs of product being used for symbolic or ritualistic purpose MS&G	If the historical sources are available, describe how the product has changed in last 100 years. Using other sources, describe similar products for same function in other parts of the country. Assessment of user/product relationship (ergonomic, social, symbolic, ritualistic.) User's views about the product	—



IFLA GENERAL CONFERENCE, NAIROBI 1984

Division:

Section: *Music*

119- AVH
IAML - 2-E
IASA

84

PROBLEMS IN COLLECTION AND PRESERVATION OF MUSIC
DATA IN KENYA AND SUGGESTED SOLUTIONS TO THE PROBLEMS.

BY

DR. W.A. OMONDI
MUSIC DEPARTMENT, KENYATTA UNIVERSITY COLLEGE,
NAIROBI.

Internal use only:

brought to meeting no:

.....

SI

presented orally

☒
☐

50TH CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL FEDERATION OF LIBRARY

NAIROBI AUGUST 19-25, 1984.

PROBLEMS IN COLLECTION AND PRESERVATION OF MUSIC DATA IN

KENYA AND SUGGESTED SOLUTIONS TO THE PROBLEMS:

By Dr. W.A. Omondi

Kenyatta University College, Nairobi - Kenya.

Music and dance are part and parcel of traditional African life with very specific uses and functions. There is hardly a ritual, public or ceremonial occasion in any African society which is not accompanied by some kind of music and dance performance. Individuals also make music privately for their own amusement, for accompanying work or for the relief of boredom. Perhaps what makes music a very important component of social life is that it is one of the most effective mass communication tools for transmitting information and ideas, the same way that radio, television, newspapers and books do in literate and technologically advanced societies. The entertainment factor of music further makes it a very appealing, means of reaching the people.

As Africa evolves from traditional societies and crystallises into contemporary ones, the uses and functions of music and dance continue to be important. In Kenya, for example, there is hardly any national or state function in which musical performance does not feature in one form or another. It is inconceivable to have say, a Jamhuri Day Celebration, the welcome of a national or foreign dignitary, a harambee meeting, without the singing of the national anthem and the participation of choirs, traditional dancers, and other performers. Even the Nyayo clap, an ostinato rhythmic motif of two crotchets and a minimum, has become a mass musical performers executed as a symbol of appreciation and solidarity on public occasions to which nearly every Kenyan has participated or experienced at one time or another.

Realizing the importance of music and its development in the country, and being aware that music, in addition to providing entertainment, can play the important role of mobilising people into national consciousness and full participation in national patterns, the Government of Kenya has made a strenuous and continuing effort to provide the necessary planning for music in education, research, and performance. The period after independence saw the strengthening and expansion of a Government policy on music in education. The wish of the Government to have music taught in all schools in the republic so as to produce more music teachers, the striving to implement it by making the study of music a compulsory subject for student teachers at the teacher Training Colleges, the establishment of a Department of music at Kenyatta University College, and more recently,

inclusion of music at the Colleges of Humanities and the award of study-leave with pay to teachers who are accepted to pursue music course in these Colleges were in part conscious efforts to implement the policy. The appointment of Inspectors of Music in the Ministries of Education and a Curriculum Development Officer in Music at the Kenya Institute of Education were also efforts by the Government to implement the development programme of music education in the country.

The inclusion of research into traditional music and dance in the programmes of the Institute of African Studies of the University of Nairobi, the Kenya National Archives, the department of Culture of the Ministry of Culture and Social Services must also be seen as part of the Government's effort to preserve and promote music and dance in the country.

Music and dance performance is another aspect of musical activity that the Government has encouraged. This has been done mainly by providing grants through the former Ministries of Education for the running of the Kenya Music Festival, and through the Ministry of Culture and Social Services for the various cultural festivals organised in some parts of the country. Further encouragement of music and dance performance by the government is illustrated by the formation of the Bomas of Kenya under the auspices of the Ministry of Tourism and Wildlife, and the giving of honoraria to performers of music and dance on national days and at other state functions.

However, for maximum results to be obtained, and in an attempt to effectively implement the Government's plan for the preservation and development of music in the country offered to above, it is necessary to ask certain fundamental questions.

In education, participation in music and dance performance is an important facet of emotional development of every child experience musical performance throughout its developmental period. Now that the process of acculturation has, to a very large extent, been transferred to the school situation, we need to know whether efforts are being made to safeguard this emotional development in our children by teaching music in all schools, and if so, whether the teachers who are to do this are adequately trained. Further questions to ask are: Is there an effective syllabus for music education that is a reflection of our national aspirations? Have the teachers got suitable and adequate facilities, equipment and materials and other teaching aids, relevant to the music curriculum? Is the attitude of the parents, as well as that of the general public positive towards the subject? Are there openings in the society where the talents of a gifted child can be nurtured and are there activities for training and subsequent, for those who want to pursue music as a profession?

In the field of music and dance performance, it is necessary to ask if the performers have the basic training abilities and, if so, whether they are trained to the best of

26

their potential. Are all the gifted performers given the chance to perform and, are they adequately rewarded? Are there musical instruments and dance costumes abundantly available which can easily and cheaply be purchased by the performers? Are the performers well organised in terms of fulfilling their goals and aspirations and what is the attitude of the general public towards them? Is the quality and content of their music compatible with the national goals and aspirations? Are there sufficient venues for the general public to listen to their performances and, are the genres of music performed at those venues sufficiently varied to cater for all shades of interest of the general public?

It is a well known fact that the coming of Western religion, education and other forms of Western civilization, using non-integrative and displacive methods, has tended to alienate a large number of our people against their cultural values. This process of alienation has become successful through the exaltation of the supremacy of Western social systems, social thought, religion, technology, social behaviour and values and by down-grading the usefulness of African traditions and practices through illusions of material superiority of Western lifestyles. The alien social practices and influences have reduced a proportion of our people to being apologetic about being African through a process of conversion to the belief that they must give up their cultural values to adopt those of Western people. Those who still follow traditional practices are often seen as a diffuse collection of illiterates who are ridiculed into dehumanizing awareness of their low status in life.

The musical scene in Kenya today bears testimony to the above. The African child, for example is being influenced to be ashamed of his musical traditions. With such social change the traditional culture including music and dance is rapidly disappearing or is being radically transformed. In some areas traditional music and dance practices are all gone and there are entire generations of children who no longer know the songs and dances. Indeed, there is little interest even among some adults. The few old musicians who persist by playing largely to themselves and remnants of their fans and who are frequently ignored or despised by the public, are becoming more and more rare. The urgency to undertake research and action to correct this desperate situation is paramount. The questions to ask are, what is being done to ascertain that music research and development in the country is systematically undertaken? Are the materials well preserved for posterity? Is research undertaken by the various research institutions in the country co-ordinated to avoid duplication and, is there optimum use of personnel and equipment? Are the findings of the research work available to the general public and is there anything being done to ensure that Kenyans are proud of and respect their traditional musics and dances?

The part played by the media, such as the radio, television and film in the development and dissemination of music cannot

is ignored. Whereas it is true that the media are new technological introduction in our life styles and that, through them, cultural diversities of different parts of the world are easily made accessible to all countries, the question I have nonetheless to ask is, to what degree would these media present music which is foreign at the expense of our own music, and what guidelines can be used for the selection of the music that is presented in these media?

The Government of Kenya must be commended for its continued efforts and good will towards the preservation and development of music in the country. It is, however, very clear that not very much has been done by way of attempts to answer the questions raised above. This has resulted in what appears to be a general neglect of the subject. An awareness of this neglect has subsequently led to pronouncements by many leading personalities in the country which have been further helped by the general public. The general feeling that not much is being done has culminated in His Excellency President Daniel arap Moi, C.G.H., M.P., setting up this Commission to find out how the situation can be improve upon.

The Need to Document Traditional Music and Dance:

The importance of music and dance and the role it plays in the maintainance of traditional culture cannot be over-emphasized. It was precisely because of this that music and dance were singled out for extermination by missionaries and colonial authorities who were bent on westernizing the people in Kenya. For the same reason, those who wish to preserve traditional cultures must single out music and dance for the preservation. There is therefore, a general concern over the disintegration of traditional culture and value. Many enlightened individuals have indeed, emphasized that elements of traditional culture must be preserved so as to provide a bridge from the past to the future. Music and Dance, both as traditional art forms and as important bearers of cultural morals and values, are some of those elements of traditional culture which Kenyan leaders have themselves strongly supported and encouraged.

Some individuals have further emphasized the urgent need for a documentary library of the traditional music and dances in Kenya to assist in the preservation of the traditional culture. Documentation would show how they were traditionally formed, by whom, when, where, and why. The Ministry of Education together with teacher training colleges, and Kenyatta University College could utilize this data in the instruction of teachers and in the preparation of curriculum materials in schools. The same data could also be used by the National Archives, Museums of Kenya, traditional dance ensembles, theatrical groups, and others involved in the preservation of aspects of traditional culture. For the sake of cultural preservation, there is need for a systematic scientific presentation of traditional music and dances of Kenya.

Another reason which calls for urgency in documentation of the need for the scholarly study of traditional culture and making its results available for their use in education and performance. Historical and analytical studies of the basic and dance should be emphasized. Beyond this, the studies must be integrated into the structural and functional analyses of traditional societies. None of these have yet been accomplished. In fact, with but a few exceptions, music and dance have been totally neglected in the analytical study of the traditional culture of Kenya. This is also necessarily true of the study of the cultural history of music and dance.

Although oral traditions, certain ritual practices, and comparative as well as historical linguistics have been employed in tracing the pre-colonial history of Kenya, not much has been made of the traditional music and dance. The primary reason for this massive neglect in previous studies is the lack of ethnographic data on music and dance. Unlike the case of oral literature where many significant collections have been made, there have been no efforts to provide a scientific ethnographic documentation of the traditional music and dances in Kenya. Until this documentation of the traditional music is provided, the study of traditional culture and cultural history will continue to be seriously handicapped.

The need for the ethnographic documentation of the traditional dances of Kenya has been argued above on the grounds of its usefulness in future research and in education and other efforts to preserve the traditional culture. What remains to be emphasized is the need to accomplish the documentation as soon as possible. As has been indicated earlier, urgency is due to the rapid cultural transformation which Kenya is undergoing, and has continued to undergo since colonial times in a geometric progression.

Fortunately, however, there is still a generation of elders who can provide information on the traditional musics and dances as they were performed in the past. Of course, the number of persons is already small, and their usefulness in documenting the traditional musics and dances depends upon the rapid execution of research projects. There is a need, therefore, not only to document but to do so as soon as possible while those who can justify to that tradition are still alive.

Present State of Documentation:

In Kenya research in Music and Dance is sponsored by the government through a number of ministries and institutions. In addition, some research is undertaken or sponsored by private organizations, institutions and individuals. The Government ministries and institutions which undertake research projects include the Department of Culture of the Ministry of Culture and Social Services; The Ministry of Education, Science and Technology;

the Ministry of Economic Planning and Development; Kenya National Archives and the Museums of Kenya under the Office of the President, the Voice of Kenya within the Ministry of Information and Broadcasting, the Institute of African Studies of the University of Nairobi, and Kenyatta University College.

On visiting the ministries and institutions concerned with research, it is found out that most of the are ill-equipped to undertake proper and effective research in music and dance. They lack trained personnel, proper equipment and other facilities. In the few institutions where this is not the case, trained personnel, suitable equipment and other facilities tend to be under-utilised because of lack of proper direction or funds. Furthermore, it is found that there is a total lack of co-ordination or consultation among all the research institutions and the individuals conducting research. This has resulted in needless duplication of efforts and waste of resources.

This duplication of effort arises in some cases, because of the original unco-ordinated designation of responsibilities. In most cases these duplications arise because different departments or institutions of Government have tended to expand their areas of responsibilities beyond their original terms of reference. Problems of effective management also arise when research matters require the co-ordination of the activities of different Ministries or Departments, such as those of Department of Culture and the National Archives.

Among the conditions set down by the Office of the President for all who would like to conduct any form of research in the country is one which states that:-

An applicant who has been permitted to conduct research in Kenya must undertake to deposit a minimum of three copies of his/her research finding including notes and methodology, with Ministry on completion of the research. If the research is to be completed outside Kenya, the raw, unfinished material may have to be checked and cleared by the Ministry before they leave Kenya.

It is however suprising that, as far as research in music and dance is concerned, no deposits of any kind have been made with the Office of the President, which handles all research clearances. It is also to be observed that apart from the fact that the conditions and regulations set down are not adhered to, the conditions themselves are not specific enough. There is, also, no mechanism by which they can be enforced. This has led to researchers taking advantage of loopholes to keep the materials to themselves resulting in some materials going out of the country without being checked and cleared, or bogus materials being deposited at the institutions where the research

was being conducted. It is also further observed that there is no proper record of the persons doing research in the country and what they are actually doing, or what research has been done by these individual and groups of researchers. At present, the records show that within the past fourteen years, only four people have been involved in some kind of research work in the country - which is not a true reflection of the large number of individuals who have been involved in music and dance research in the country over this period.

It is also evident that there is a general lack of historical perspective on musical materials at the institutions which have made attempts to keep such research materials. Little concern tend to be shown for the past or remote future in relation to immediate needs. Thus, in order to provide space for new and urgent, but perhaps less valuable materials, invaluable recordings have sometimes been destroyed without considering their historical or cultural significance.

The shortcomings referred to above indicate that inspite of the Government's effort to impl at rsearch in music and dance, there is no clear policy under which such research can be undertaken effectively and in a meaningful and co-ordinated manner. It is therefore necessary at this stage for the country to consider

- (a) having a music and dance research policy which should be relevant to national aspirations within the broad framework of the national research effort.
- (b) setting up an autonomous central research body, which may be named the National Music and Dance Research Committee, be formed to implement the policy. The body which should have adequate space for its operation and for the storage of materials collected, could be affiliated to an already existing institution, such as University of Nairobi. It should be composed of individuals who have wide knowledge and experience in music and dance research including those with experience in cultural research administration.

Operations of the Proposed Central Research Committee:

To ensure effective research so that information on music and dance is gathered in the field, trained academic and technical personnel are essential. It is only through the use of such personnel that the programme can succeed. It is observed however that there is a shortage of such manpower. It is, therefore, necessary::

that if set up the Central Research Committee should ensure that there are funds available for an accelerated programme for the training of local research personnel either in local institutions or abroad. The Committee should liaise with the various research institutions that need the services of the persons to be trained.

While lamenting the lack of trained research manpower, it must be observed, however, that actually the problem is not primarily one of research per se, for a vast body of knowledge concerning every style of music is known. The need is to pool all this knowledge so that it may be utilized by the country as a whole. Unfortunately the people who possess this knowledge are not generally aware that they can offer information that is of national significance. It is difficult to value ideas which are locally so commonplace. This natural devaluation of the familiar have we believe grown more acute as regards music because the indigenous arts have seldom been seen by the people to be valued by the country's elite. Schools can do much to remedy this. It should be necessary for example to set up a campaign to pool information about music obtained from the local schoolmasters in each area, and towards this end we would like to see prospective schoolteachers given sound guidelines in research aims and methods. If only a small percentage of the country's schools sent to a central research pool a small amount of information - partly perhaps in the form of answers to questionnaires - information obtained from their own experience and that of their students, we could probably achieve more in one year than full time teams of researchers could achieve in 10 years, and at a fraction of the cost. This kind of project, if mounted, would also communicate to the schoolchildren, and through them seep into whole communities, the importance that is attached nationally to these cultural activities. This would encourage more to take them seriously, for it is only when society as a whole begins to revalue music and musicians that it will be able to produce sufficient numbers of young people who are prepared to think seriously of music and musical research as a possible career.

In addition to teachers' contribution to the programme there is a lot that can be done by certain other citizens, such as members of the administration staff, in implementing the research programme if given the necessary basic training. It has been noted that a lot of research in Anthropology, Sociology and other related areas were, during the colonial era, conducted by many such members of the administration staff who were not in any way better qualified than our District Officers and Commissioners. There is no reason, therefore, why these officers could not be involved in a similar operation.

Another important requirement for the implementation of programmes of preservation, documentation and development of music

and dance, besides trained personnel, is research equipment and supplies. These include recording, filming, projection, photographic equipments, vehicles and others. There is a great deal that can be done when such technical facilities are available and are in good condition.

As said earlier, some of these equipments are available in some of the research institutions but they are either not fully utilized or are broken down due to mishandling by staff who are not trained to use them. It was also apparent that some of these equipment were purchased without due consideration being given to whether there were agents in the country to maintain them for proper use. It is therefore necessary

- (a) that an inventory should be taken by the Research Committee of all facilities and equipment that were voted for or donated to the Government or research institutions for research in music and dance in the country.
- (b) that the Research Committee should ascertain that the facilities and equipment are effectively utilized and properly maintained.
- (c) that the Government should restrict the acquisition of equipment in the future to a few proven quality models whose agents are established in the country and who can therefore be relied upon to supply spare parts and to maintain such equipment.

As said earlier the present structure of music and dance research in Kenya has been examined and the investigations have revealed a lack of co-ordination and a consequent duplication and fragmentation of effort. For an effective operation of research programmes in the country which will avoid duplication and help to achieve or obtain maximum value from the facilities available, it is necessary that all research in Music and Dance in the country should be co-ordinated by the Central Research Committee.

Ideal materials for documentation are, of course, live performances where people, by learning to perform or by participation in performance, ensure that music and dance knowledge will be transmitted to the next generation. All forms of recordings are mere crude approximations, though cinematographic and video recordings come nearest to the ideal.

Another general consideration to be borne in mind in effecting such research is the fact that music and dance encompass a wide range of sound and visual elements, songtext, movement, and material culture such as musical instruments and dance costumes. All these components of music and dance should be taken into account when making comprehensive documentation. In co-ordinating and administering research, the Central Research Committee must ensure that data is collected in a systematic,

comprehensive, and contextualised manner. Such data should cover all the various forms of live performances at traditional and contemporary occasions at which such performances take place throughout the country. Recordings, which must be of high quality, should, where possible, include analytical features. Particular efforts should be made to document special or unique categories or genres of music and dance, such as, narratives and historical songs, songs and dances of secret rituals and others.

In addition to field materials, it is also necessary for the Central Research Committee to ensure that all relevant data from other sources are acquired. These should include:-

- (a) Reconstructed historical materials, such as the lost forms of musical instruments, costumes, and other old music and dance practices.
- (b) Acquisition of on-going collection of all current record discs as they are pressed, films, and tapes.
- (c) Retrieved materials from deposits or archives of individuals, government departments recording companies, research institutes, and any other organisation such as the Voice of Kenya, British Institute of Recorded Sound, International Library of African Music and others. Wherever such materials may be deposited.

In the process of this co-ordination the Central Research Committee should take inventory of all research which has been undertaken, prepare bibliography and discography of all research works published. With this information the Committee should be in the position to know what areas have been covered, and what areas of research need urgent attention. The Central Research Committee can then advise and create maximum consultation among researchers, thus avoiding expensive duplication. In addition to these, the Committee should have capacity to develop, review, and guide the implementation of national research policy, and to publish information bulletins for research institutions and personnel as well as other people interested in research. The Committee could, also compile a calendar of all music and dance events that are taking place.

Related to the co-ordination of research is its administration. This should also be undertaken by the Central Research Committee. In undertaking such administration, it is necessary that the Central Research Committee:-

- (a) should deal with clearances of researchers to obtain permits for all research projects in the field of music and dance on behalf of the body which is responsible for research in the country.
- (b) should define, create, and commission specific research projects, some of which may be taken jointly by scholars or researchers.

- (c) should organise joint research projects with African and overseas Universities and institutions.
- (d) should organise seminars and educational programmes on such topics as research methodology, techniques of recordings, theory and notation of African music and dance, computer analysis and others.
- (e) should get grants from the Government and elsewhere to operate research projects.
- (f) should acquire music and dance materials of non-Kenyan origin through liaison with individuals, institutions, organizations such as UNESCO, URTNA and others through cultural exchange programmes for the purpose of comparative research studies.

While most research will be confined to Kenya, there are instances where research into specific musical forms and types of dances may be conducted in cultural zones which cross international borders. Where such cases occur the research calls for international co-operation. The Central Research Committee should see to it that such research is undertaken without any political or territorial hindrance.

The research material referred to above, having been collected and properly catalogued, must be preserved for posterity. They must be deposited in premises in which their safety is assured against fire and theft and in which copies are accessible to the public and researchers. The materials must be further protected by an Act of Parliament. It is therefore necessary:

- (a) that all the original recordings should be deposited in the Archives of the Central Research Committee. Apart from being used for making the initial copies; these original recordings should never be played.
- (b) That copies of these originals should be deposited at two other Depositories distributed over a wide geographical area to ensure safety in cases of a disaster.
- (c) that other copies should be made available to be used by the public at other institutions such as at public libraries, district cultural centres, museums and others.

- (d) that copies of research materials collected from any district should be deposited in the district cultural centres at the particular district.
- (e) that a Parliamentary Act be enacted to protect, prohibit and control the exportation of music and dance materials.

Dissemination and Propagation:

There is a general need for systematic dissemination and propagation of traditional music and dance in order to educate our children and the public on the importance of these significant components of our cultural heritage. The Commission hopes that if this was done effectively it would discourage the impression that traditional music and dance are somewhat out-moded, deficient, and of low standards. It would also lead to greater appreciation and understanding of the different music and dance traditions of our people. In this way mutual ignorance and prejudice that exist about these traditions would be dispelled and national unity forged. Traditional music and dance collections must not be treated as archival materials or museum commodity for intellectual contemplation only but as a living entity. Research data and cultural materials collected are, therefore, not to be left rotting in museums as dead matter, but are to be used as resource for stimulating creativity, self-generated entertainment, and development. To this end, the full force of schools, higher institutions of learning, the media including radio, television, and newspapers, should be mobilized to act as propagation agents to promote traditional music and dance. A column in the KANU paper, for example, can be used to produce feature articles on traditional music, musicians and artists, and on other cultural activities to educate the public. In this way, music and dance materials will not be confined to scholars or any specific group in the community, but will be accessible to every Kenyan.

The main media for dissemination and propagation of music and dance are performances, listening and viewing, all of which have been discussed elsewhere in this report. Publication, another agent of dissemination and propagation of music and dance, is realized through printed matter or recorded materials. The printed matter would involve books for use in schools and other educational institutions, journals, hand-outs, newsletters, reports of on-going researchers, and others. Recordings with accompanying notes that include illustrative materials and explanations would have small circulation and their production should therefore require Government subsidy.

To enhance the whole programme of dissemination and propagation of traditional music and dance fully it will be necessary for the Government to formulate a policy through which it can be done and to ensure that the policy was implemented. It is therefore necessary:

- (a) that the Government formulates a policy for the dissemination and propagation of traditional music and dance.
- (b) that the Central Research Committee ensures that this Government policy is implemented.
- (c) that forums, such as cultural centres, where music and dance can be performed be created.
- (d) that the Voice of Kenya introduces special programmes on radio and television which specialise in traditional music and dances of the various ethnic groups in Kenya. These programmes should be properly presented and explained so as to enhance the understanding appreciation and enjoyment of those who listen to or view them.
- (e) that public libraries, museums, cultural centres and other institutions are provided with music and dance materials and fitted with audio-visual facilities thus catering for listening and viewing by members of the public.
- (f) that the mobile unit of the Ministry of Information and Broadcasting is provided with films on traditional music and dance, to show within its programmes of public education and entertainment.
- (g) that the Kenya National Museum, in collaboration with the Institute of African Studies should acquire a large, representative, and systematic collection of genuine traditional musical instruments from all parts of Kenya for display and demonstration.
- (h) that demonstrators should be employed to perform on those instruments so that besides the visual satisfaction got from viewing the instruments, the public can also hear what the instruments sound like.

Development:

The problems facing traditional music and dance in the country today are not only those of survival but also those of growth and development. A music or dance tradition that unchangingly remains what it is or what it has always been, is for all intent and purposes dead. Music and dance, like other components of culture are not static, but dynamic. They must mold themselves to suit changing patterns of life. New creations invariably emerge and new forms come into being. These innovations must be accepted and should be encouraged.

To ensure positive growth and development, it is necessary that conditions are provided that will stimulate creativity and

imagination. Creative musicians, for example, could bring about transformation in the way today's society views this arts, by creating new codes of acceptance or appreciation. The challenge to new compositions cannot therefore, be laid at the foot of tradition, though certain controls and directions may initially be necessary to ensure orderly development. There is, therefore, the need for the utilisation of documented music and other cultural materials for the development of new art forms, as well as the provision of new and meaningful outlets in social life for greater opportunities for performance.

The possible areas of development in music and dance which need to be considered concern exploring and high-lighting the possibilities implicit in the elements of traditional songs and dances. These elements relate to musical components such as melody, rhythm, harmony and counterpoint, textual content; musical instruments and costumes; dance movements and formations. It is believed the development of music and dance taking place by creating new forms and designs through:-

- (a) synchronic and diachronic adaptation and fusion of these elements within and across the musics and dances of different ethnic groups in the country,
- (b) conceiving these elements through the framework of foreign cultural concepts which have infiltrated our contemporary way of life. Music is a living force and is capable of assimilating elements of other traditions and of being enriched rather than impoverished in the process. However, the acceptance of foreign cultural concepts into national musical practices through a selective process, must be compatible with the national goals and aspirations.

The direction of cultural development cannot quite be predetermined. Nonetheless, proper guidance through objective planning and foresight can be achieved by those concerned with policy decision. In the case of music and dance, the Commission considers that development can be undertaken, first and foremost, by providing high quality training to the artists; by providing them with the necessary facilities and creating an environment in which they can bring out their best; and by giving them the freedom to explore new and creative ideas.

With quality training, musicians should also be equipped to handle the serious problems, both material and imaginative, of the influences from the consumer oriented and pervasive character of 'imported' Western musical practices. It is therefore necessary:

- (a) that talented composers, choreographers, and other artists be given quality training and their talents and creativity be recognized.

- (b) that having been trained, they should be given the freedom to exercise their talents and creativity in an environment conducive to creativity.
- (c) that the composers, choreographers and other artists should be given all the necessary facilities to realize their potentialities.
- (d) that a critical sense in use of traditional and new appropriate costumes be inculcated through normal training at suitable institutions of musicians and choreographers; and further, that new composers and social innovators be challenged, especially by our tradition of music and dance performance, to create not only aesthetically satisfying forms of music and worthwhile institutions for our new experience but also those that reflect in breadth and seriousness our national goals and aspirations.

The suggestions put forward in this paper presuppose, among other things, that there will be adequate funds for research and the preservation, dissemination and development of music and dance in the country. It will therefore be necessary that a special fund should be set aside specifically for research and promotion of music and dance development in the country.

The programme further envisages the decolonization of our minds about indigenous Kenyan culture and the participation of everybody, including leaders, scholars and other people in cultural programmes. This may involve a major switch in training orientation for our youths. Eventually, the programme would foster cultural pride and unity among all Kenyans. To effect the above a sessional paper, on music and dance development, enunciating government policy, educational imperatives, research policy, incentives to composers and performers, publicity, and the role of the party, should be released.

Society of Traditional Music and Dance:

In addition to the observations made above, it is realized that in many countries of the world the promotion and study of traditional music and dance is often undertaken by societies of individuals and organisations who have interest in the subject. Very often these national societies are affiliated to the International Council for Traditional Music of UNESCO for guidance and sharing of ideas. In Kenya there is a Kenya National Folk Music and Dance Society which ~~the Government should~~ should be enhanced. This society should work hand in hand with the National Music and Dance Research Committee suggested above and that its members should be sponsored by the Government to attend the World Congresses of the Council.

IFLA CONFERENCE GENERALE, NAIROBI 1984

Division: Bibliothèques spécialisées

Section: Bibliothèques d'Art

47-ART-1-F

Vision et Recherche des formes:
une contribution informelle à la discussion
Arnold PACEY

For internal use only:

To be brought to meeting no:

..... 83

Remarks:

to be presented orally

☐

for distribution only

☒

HO

VISION ET RECHERCHE DES FORMES

une contribution informelle à la discussion
Arnold Pacey

"... en ces jours-là les visions n'étaient
pas fréquentes."

I Samuel 3, 1.

I

La vision, telle que je la conçois est un sens de ce que les
choses devraient être, c'est une quête du bien :

"Certains hommes voient les choses comme elles sont et disent :
Pourquoi? Je rêve de choses qui n'ont jamais existé et je dis :
Pourquoi pas?"¹

Dans la vie quotidienne il nous faut, en général, admettre les
choses comme elles sont, du fait des impératifs de notre travail.
Parmi les nombreux moyens de pression utilisés pour embrouiller
notre vision, on peut citer la tendance des médias à tout banali-
ser et les idéologies qui suggèrent que nos choix doivent être gui-
dés par la réflexion et non par la vision. Nos décisions dépendent
pourtant généralement de jugements de valeur, c'est à dire que no-
tre conception du bien est mise à l'épreuve de la réalité. Cela est
vrai pour chacun d'entre nous et semble bien prouver que nous ayons
chacun notre propre vision du monde.²

Jeremy Seabrook³ a dénoncé le gaspillage de créativité que
représentent le chômage, en Occident, et la pauvreté et le sous-
emploi, dans les villes africaines et asiatiques, et s'est posé
la question suivante : "Pourquoi nous sentons-nous plus libres que
les pauvres d'Asie et d'Afrique? C'est le spectacle immense des
manufactures, des produits et des sensations qu'offre l'économie
de marché qui brouille notre vision. Le même mirage, cette image du
développement qui devrait être un jour à leur portée, permet aux
habitants des bidonvilles de conserver l'espoir."

" Nous devrions être capables de regarder en face notre propre passé et, sachant qu'on peut être pauvre dans l'économie de marché comme dans le dénuement le plus total, nous devrions dire aux pauvres de la terre : " Pas comme ça, vous ne vous émanciperez pas comme ça, tout au plus changerez-vous vos chaînes de plomb contre des chaînes d'or, mais elles mordront encore profondément votre chair." au lieu de cela nous nous aplatissons jalousement sur les biens que nous avons accumulés, tandis qu'ils s'éparpillent, se détériorent et se couvrent de rouille, jusqu'à ressembler à ces tas d'ordures que les pauvres tournent et retournent dans l'espoir de survivre encore un jour."

On m'avait demandé d'écrire quelque chose sur le design et le développement. Je ne le ferai pas et vous allez comprendre pourquoi. Promouvoir le développement cela signifie si souvent imposer les concepts occidentaux d'organisation économique. Ce qui m'intéresse, moi, c'est une alternative qui reconnaisse que, suivant leur culture et leur expérience, tous les peuples n'ont pas la même idée de ce qui est bien. Le problème essentiel n'est pas économique. Il s'agit plutôt de déclencher un processus d'éveil, de prise de conscience, qui puisse permettre à chaque communauté de redécouvrir ce qu'elle veut et les moyens d'y parvenir.

Il arrive que l'alphabétisation soit le détonateur de ce processus. L'étonnante amélioration des conditions sanitaires que l'on a pu observer durant ces vingt dernières années au Kerala, l'un des plus pauvres états indiens, semble être liée au niveau d'alphabétisation des adultes qui est deux fois celui du reste de l'Inde. La diversité des journaux et le nombre élevé de numéros vendus montrent que les gens lisent beaucoup. Chez les femmes, en particulier, le phénomène semble aller de pair avec l'amélioration de l'hygiène, de la tenue des maisons, de la nutrition et la fréquentation plus régulière des dispensaires.⁴

Il arrive aussi que le détonateur soit l'apparition d'une idéologie nouvelle, par exemple marxiste ou chrétienne.⁵ Au Kerala le marxisme a été un important ferment idéologique, mais les chrétiens et les gandhinistes ont également joué leur rôle.

Il arrive, enfin, que l'élévation du niveau de conscience soit due à l'introduction de technologies nouvelles. Ce qui m'intéresse ici c'est d'observer dans quelles conditions on peut arriver à un tel résultat.

La vision a un aspect social et esthétique, et bien qu'on soit plutôt enclin à les dissocier il y a de bonnes raisons, qui pourraient faire l'objet d'une autre étude, de penser que ces deux aspects sont toujours intimement liés. En matière de technologie, comme en matière d'art les formes sont une expression de la vision. On peut former des ingénieurs en leur disant que toutes les décisions relatives à la conception d'un pont ou d'une machine découleront de leurs calculs, mais ils verront, en pratique, que dans de nombreux cas ils n'arriveront pas à une solution unique. Ils devront faire des choix intuitifs, à partir de ce qui leur "semblera bon" ou "techniquement beau".

Voilà pour la vision esthétique, mais que dire de la vision sociale? On trouve dans les travaux de Raymond Williams⁶ sur l'invention de la télévision et dans ceux de Samuel Florman⁷ sur l'automobile le terme d' "intention sociale". Ils soutiennent que certains inventeurs et certains créateurs répondent souvent intuitivement à la demande, aux besoins et aux aspirations du public.

La plupart des problèmes caractéristiques du 20^{ème} siècle en matière de technologie (et d'art) viennent du fait que la vision des créateurs a très peu de points communs avec celle de ceux pour qui ils travaillent. Dans les sociétés traditionnelles l'artisan faisait partie de la communauté à laquelle il destinait sa production et en partageait la vision. Aujourd'hui les créateurs sont souvent des spécialistes. On les forme sur le modèle occidental bien qu'ils soient voués à travailler dans des sociétés agricoles. Entre leur vision et celle de ceux auxquels ils allouent leurs services se dressent les barrières de leur culture et de leur spécialisation. On peut penser que dans ces circonstances l'introduction de la technologie risque fort d'être négative et est peu susceptible de contribuer à une quelconque prise de conscience. Pourtant, dans certains cas, les populations répondent de façon constructive aux innovations technologiques. C'est en s'appuyant sur ces exemples qu'on peut tenter de définir les moyens d'arriver ailleurs à un même résultat.

en 1970, on venait souvent, un village du Swaziland, en compagnie de David Farrar, j'ai rencontré un petit garçon de dix ou douze ans qui poussait une petite auto, visiblement une Mercedes. C'était un assemblage de fil de fer, de touchons de bouteilles et de couvercles en fer blanc, fabriqué, nous dit l'enfant, par son père.

Cette maquette était sans aucun doute et à plusieurs titres une réaction à la société industrielle; elle en utilisait les résidus et reproduisait l'un de ses produits les plus désirables. Mais ce qu'elle exprimait, du point de vue de la vision, était peut-être ce que Jeremy Seabrook dénonce comme "le mirage qui permet de garder espoir" et la conviction qu'ont les pauvres qu'un jour tout cela sera à leur portée.

On fabrique ce type de jouets dans tout le Sud africain. On y observe l'influence réciproque des technologies importées et de l'artisanat traditionnel. Fabriquer une auto avec du tube métallique pour le châssis et du fil de fer pour assembler les pièces, ça n'est peut-être pas évident pour un européen. Pourtant il y a quelques siècles, en Afrique du sud les chaudronniers utilisaient déjà ce type matériaux pour la fabrication de bracelets et de bijoux. Les archéologues ont retrouvé les vestiges des outils qu'ils utilisaient alors.

Aujourd'hui on rencontre plusieurs types de maquettes de fil de fer. On trouve sur la figure 2, mon exemple du Swaziland et un autre jouet fabriqué par un petit garçon dans un village de l'est de la Zambie. Les exemples pris à Malawi (figure 3) et au Zimbabwe relèvent du même esprit. Les maquettes sont pourvues d'une direction, montée sur un arbre à transmission (à rallonge) qui en assure la propulsion; on n'a pas vraiment cherché à reconstituer la carrosserie, mais certaines pièces ont parfois été reproduites comme le logo de la Mercedes et l'engrenage représenté par une capsule de bouteille dans la maquette du Swaziland. On fabrique également des jouets destinés à être vendus aux touristes. Ils n'ont pas d'arbre à transmission, ni d'engrenage, ce sont le plus souvent des bicyclettes ou des tricycles (figure 5), des mobylettes, des scooters et même des fauteuils roulants (figure 5). Pour ce type de machines l'utilisation de tube métallique est plus réaliste que pour les autos.

En matière de technologie la rencontre des idées locales et des idées occidentales n'est pas toujours aussi fructueuse; en vérité elle est souvent désastreuse. Les professionnels ont une éducation et une expérience sociale si différentes de celles des villageois, qu'ils ont souvent tendance à croire qu'ils sont les seuls à travailler pour le bénéfice de la communauté. Mon but, en utilisant le mot "vision" est en partie de souligner qu'il y a certains aspects essentiels de la création dont les professionnels n'ont pas le monopole. En fait, leur formation, souvent conçue de façon très étroite, est tout aussi susceptible de restreindre leur vision que la supposée ignorance ou le dénuement matériel des habitants d'un village isolé. Nous devons envisager l'éveil et la prise de conscience comme quelque chose dont les professionnels ont autant besoin que les populations villageoises.

Les pires situations surviennent lorsque des spécialistes qui n'ont aucun contact sur place conçoivent des équipements dans des instituts de recherche éloignés, voire en Amérique ou dans les universités britanniques, avec l'espoir de créer la technologie "adéquate". Comme le dit Michael Mc Garry " les innovateurs occidentaux commencent trop souvent par mettre au point une technologie en réponse à un problème hypothétique, et se mettent ensuite à rechercher outre-mer une situation sur laquelle elle puisse être plaquée." Ces experts travaillent dans l'ignorance des gens qu'ils sont sensés aider. "Ils privilégient les questions matérielles, négligeant les considérations culturelles et sociales et les problèmes organisationnels. C'est une attitude qui dans la pratique ne peut mener qu'à un échec."⁹

L'ironie du sort c'est que l'échec de ce type de projet technologique est souvent imputé à la population qui est, dit-on, "peu favorable au changement". Parfois on envoie même des sociologues étudier les blocages et intérêts personnels qui sont supposés s'opposer au "progrès", alors que le véritable problème vient de spécialistes, qui n'ont jamais voulu s'abaisser à discuter avec les personnes concernées, de leur vie, de leurs aspirations et de leurs besoins.

bien sûr, tous les experts ne sont pas les mêmes. Certains d'entre eux ont travaillé sur place pendant tant d'années qu'ils ont fini par "forger" des rapports constructifs avec la communauté locale. Si les soldats de la paix et les coopérants établissent si rapidement une relation réciproque avec la population, c'est vraisemblablement grâce à leur âge, car ils ne sont pas encore prisonniers des conventions professionnelles. Il arrive aussi que les spécialistes des instituts de recherche deviennent plus réceptifs aux idées des populations pour lesquelles ils travaillent, car ils comprennent, à l'issue d'une succession difficile d'expériences et d'erreurs, que les techniques qui naissent dans les laboratoires ne sont pas toujours les plus efficaces "sur le terrain".

Citons à titre d'exemple le problème du stockage du grain dans les propriétés agricoles africaines. Il existe toutes sortes de greniers traditionnels et de silos, faits pour la plupart de clayonnages enduits de torchis ou simplement de murs de terre. Pourtant, dans certains endroits, les pertes de grain dues aux déprédations des rats, aux insectes, à l'humidité ou à la moisissure, ont provoqué famines et malnutrition. Au départ on supposait que cette inefficacité était l'inévitable conséquence des techniques traditionnelles, dont on ne voyait pas la valeur. On fit donc beaucoup d'efforts pour mettre au point et expérimenter des silos en métal ou en béton. Mais ces constructions s'avérèrent avoir peu d'avantages sur les modèles traditionnels. Elles étaient trop coûteuses et les silos de métal ne parvenaient pas à protéger le grain du soleil. Les matériaux locaux offraient de meilleures conditions thermiques pour le stockage. Les experts, qui comprenaient mieux maintenant comment la population utilisait ses greniers, s'aperçurent que les pertes étaient moins importantes qu'ils ne l'avaient pensé au départ et que si le grain était détruit par les insectes ou par la moisissure, c'était en général, parcequ'ils étaient mal entretenus. Ils reconnurent alors les mérites des modèles africains tout en suggérant quelques améliorations pour en faciliter l'entretien.

C'est un bon exemple d'élaboration collective, alliant les connaissances occidentales, les techniques indigènes et la réceptivité des experts aux problèmes locaux. Dans l'état ouest-africain du Mali on est allé encore plus loin. Plusieurs villages d'une zone semi-désertique avaient besoin d'un meilleur approvisionnement en eau. Dans cette région, la qualité architecturale des habitations est frappante.¹¹ Leur toit presque plat, délimité par un muret et doté d'un déversoir, permet de drainer l'eau de pluie. On pouvait donc la recueillir, mais on n'arrivait pas à la conserver jusqu'au bout de la saison sèche. Des experts venus sur place furent intrigués par les grands silos de boue séchée de la région; ils s'aperçurent que ce type de construction avait un réservoir idéal, une fois légèrement consolidé et rendu imperméable. Ils proposèrent pour cela d'utiliser du ferrociment (c'est à dire du ciment coulé sur un treillis métallique¹²). Le résultat fut non seulement impressionnant et efficace (figure 6), mais il témoigna d'un processus d'élaboration collective très significatif. Les experts qui avaient proposé l'utilisation du ferrociment travaillèrent en collaboration avec les artisans du village. Ils reconsidérèrent alors leurs préjugés occidentaux, pour ne plus voir dans leur travail une "modernisation" mais une participation au "développement organique de la société traditionnelle"¹³. Cela me paraît très révélateur de la façon dont l'évolution de la vision des professionnels peut se conjuguer à celle de la population locale.

Certains programmes d'action sanitaire ont reconnu la validité de ce type d'approche. La littérature sur la santé publique s'interroge longuement sur la façon d'engager le dialogue ou d'avancer sur la voie de "l'élaboration collective". La procédure la plus commune est l'établissement de comités locaux où siègent côte à côte professionnels et villageois, ceci pour permettre la mise en commun du savoir des experts ... en matière d'épidémiologie et de la connaissance de la population des réalités locales et des comportements sociaux".¹⁴ Le succès d'une telle entreprise dépend surtout de l'attitude des professionnels. Ces chercheurs hautement qualifiés, connaissant à fond certains problèmes sanitaires ou médicaux, ne sont pas toujours préparés à écouter ce que d'autres pourraient prendre pour de simples ragots de village. Même s'ils ont prouvé qu'ils pouvaient

être hautement efficaces et résoudre toutes sortes de problèmes, ils portent souvent des oeillères et ne sont pas toujours à l'abri des préjugés .

IV

Les programmes d'action sanitaire se heurtent souvent au problème de la construction des latrines, un problème si intimement lié aux valeurs sociales et esthétiques en général qu'il mérite qu'on lui accorde une attention soutenue. Parmi les aspects négatifs il y a tous les tabous et toutes les grossièretés qui sont associées aux lieux d'aisances. Dans la plupart des sociétés on considère que nettoyer et vidanger les latrines est un travail particulièrement déplaisant, assuré traditionnellement en Inde par "les intouchables". Afin de prouver qu'aucun travail socialement nécessaire n'était déshonorant et que personne ne devait être qualifié "d'intouchable", Gandhi posa le problème du nettoyage des latrines et des pots de chambre et remplit pendant un temps cette tâche dans sa propre maison. 15

Pour être plus précise, des latrines propres et bien agencées correspondent à l'image qu'on se fait généralement d'une bonne maison et de bonnes conditions sanitaires. La question de savoir si l'on doit privilégier l'habitat ou la santé est parfois source de conflit entre les professionnels et ceux qu'ils essaient d'aider. C'est même là un des dilemmes les plus embarrassants pour le professionnel. Un expert de la santé publique peut conclure que telle maladie, très meurtrière, pourrait être combattue facilement si l'on installait et si l'on utilisait des latrines. Il peut en ressentir un besoin urgent et chercher à apporter des innovations technologiques, "pour le bien de tous". Mais plus tard ce dernier risque d'oublier que sa conscience de l'urgence de la situation est née d'une conception de la vie limitée au champ de ses devoirs professionnels. Pour la population concernée, la maladie est sans aucun doute un problème, mais c'est un problème parmi d'autres, elle a peut-être aussi à se plaindre du chômage, de difficultés financières et de mauvaises conditions d'habitat. Elle doit tout affronter simultanément, alors

* n.t.d. : parias de la société en Inde

... à l'expert il n'a qu'une question à poser. Les recommandations et bien fondées que soient les intentions de ce dernier, il est guidé dans son choix de tel ou tel équipement par des considérations techniques et une inévitable attraction vers ce qui lui semble "techniquement beau". Dans tous les cas ce n'est pas à lui de décider que ce qui lui semble bon l'est également pour les autres. Il n'a qu'un devoir, soumettre sa position à la discussion et la soutenir avec toute sa conviction, mais en restant ouvert aux contre-propositions.

En fait, dans ce type de situation et dans des pays aussi divers que le Brésil ou le Botswana l'expérience a montré que lorsque les latrines sont construites sur la seule initiative des professionnels elles sont toujours utilisées à des fins inattendues, mais là où il y a eu une discussion et où la construction des latrines a été intégrée à un programme plus large, élaboré avec la population, d'amélioration des conditions de vie et en particulier des conditions d'habitat, il arrive que des individus les construisent avant même qu'il n'en ait été question.

Il faut donc bien reconnaître que quelque soit l'insistance des experts sur la nécessité de prévenir la maladie, la population ne verra que ses propres priorités. Citons pour exemple cette expérience brésilienne qui incitait les habitants d'une région à creuser leurs propres latrines. On leur accordait une aide significative et des matériaux, on engagea même un artisan pour recouvrir chaque latrine d'un solide revêtement et d'une dalle de béton. Mais on comptait sur la population pour creuser les fosses et économiser suffisamment d'argent pour payer ne serait-ce qu'une partie des travaux.

On parvint à construire de nombreuses latrines de cette façon et l'on invita un haut représentant d'un des organismes qui avaient financé les travaux à les inspecter. Quelle ne fût pas sa surprise en ouvrant la porte d'une des huttes de trouver la latrine elle-même complètement recouverte de toutes une batterie de cuisine au milieu d'autres biens domestiques.¹⁶ En fait peu de latrines étaient utilisées pour ce qu'elles étaient, on y avait mis des objets de valeur car elles étaient mieux construites que les maisons; dans la plupart des cas les WC étaient la seule pièce qui fermât à clef. Les habitants avaient interprété et utilisé le programme sanitaire en fonction de leurs priorités: leur préoccupation première était d'améliorer leurs

miserables conditions d'habitat.

Le Botswana a été plus favorable à l'introduction des latrines. En 1972, en visitant Serowe, une ville d'environ 20.000 habitants, j'ai pu constater que la population travaillait activement à l'amélioration de son habitat, comme en témoignaient, entre autres, quelques latrines construites par les habitants de leur propre initiative. A Serowe la plupart des maisons étaient bâties sur le modèle traditionnel. Leurs murs de boue séchée étaient propres, leur toit de chaume était monté directement sur des pieux de bois indépendamment des murs. (figure 7). Les maisons les plus récentes conservaient ces caractéristiques, mais on notait une évolution évidente dans leur conception. Comme dans le cas des maquettes automobiles, en s'influençant mutuellement, les techniques traditionnelles et les produits importés avaient fait naître des idées nouvelles. Ainsi dans de nombreuses familles on remarquait que les plans des nouveaux bâtiments étaient carrés et non pas circulaires comme le veut presque toujours la tradition (la figure 8 montre ce contraste). Ayant été invité dans une de ces maisons qu'on avait seulement terminée quelques semaines auparavant, je vis tout de suite l'un des avantages de ce nouveau plan. Il était beaucoup mieux adapté à l'installation d'un mobilier moderne (figure 7). Parmi d'autres améliorations évidentes je citerai les portes que l'on pouvait verrouiller et les petites fenêtres vitrées que l'on trouvait toutes prêtes à la coopérative la plus proche.

Il est important d'ajouter que dans le cas illustré page 26 et 29 on était aussi en train de construire une hutte de tôle ondulée qui renfermerait des latrines (figure 8). Les matériaux venaient également de la coopérative; ce n'était pas un projet imposé dans le cadre d'un plan de "développement"; c'était une initiative de la famille, désireuse d'améliorer encore ses conditions d'habitat. A en juger par les autres innovations, dont plusieurs latrines, on pouvait dire la même chose des autres familles. Comme on le voit, l'expérience confirme dans de nombreux pays que lorsque la population voit s'améliorer ses conditions d'habitat, elle s'intéresse plus volontiers à la construction de latrines, comme à l'un des aspects de cette amélioration.¹⁷

Les fosses d'aisances qui furent construites à Serowe, en 1972, étaient loin d'être idéales, elles attiraient les mouches et déga-

Au Botswana des travaux exemplaires ont été conduits pour répondre à cette question. Dans un programme, qui fut lancé en 1976, en collaboration avec des spécialistes canadiens, les ingénieurs de la santé publique ont eu la prudence de reconnaître qu' "il serait impossible de concevoir et de réaliser un type de latrines immédiatement efficace".¹⁸ En conséquence, ils ont choisi sept projets différents dont ils ont construit des prototypes pour plusieurs familles prises dans les quatre plus grandes villes du pays. Leur but était, bien sûr, de comparer les coûts et les avantages techniques, mais ils ont également décidé d'enquêter sur la réaction des utilisateurs.

A l'issue de ces essais, on décida d'assurer la promotion de quatre des sept projets initiaux, parmi lesquels se trouvait " la double fosse ventilée", qui est devenue depuis le type des latrines du Botswana. En 1980 on en comptait déjà deux milles et il était question d'en construire encore des milliers.

Bien que les initiateurs de cette entreprise aient tout d'abord été sceptiques quant à la capacité des habitants de contribuer à la mise au point d'un modèle type et se soient méfiés des constructions empiriques,¹⁹ ils ont reconnu l'importance d'une certaine forme d'élaboration collective, et en pratique il y a eu un véritable "échange mutuel" entre les spécialistes et la population. Les ingénieurs se sont montrés très ouverts aux propositions des habitants, ils ont cherché à mettre au point un projet qui soit réalisable et socialement acceptable pour la communauté. L'accent a également été mis sur la multidisciplinarité de l'équipe de chercheurs²⁰ qui regroupait des ingénieurs, des travailleurs de la santé, des sociologues et des membres des conseils municipaux. Cela a permis des échanges, c'était par ailleurs une garantie que les projets ne soient pas adoptés simplement parcequ'ils étaient techniquement beaux ou parcequ'un spécialiste en médecine avait une conception étroite, mais messianique, de la façon d'éliminer tel ou tel parasite; deux points de vue qui ont peut-être une validité relative mais qui risquent d'entraîner les ingénieurs dans une impasse.

Ce programme laissait également une marge de manoeuvre considérable à l'initiative des habitants. Une fois les travaux souterrains

ou les huttes qui renfermaient les latrines. Pour cela, ils avaient la possibilité d'utiliser toutes sortes de matériaux en fonction de leurs goûts et de leurs moyens. Ils pouvaient aussi construire des cloisons s'ils souhaitaient plus d'intimité et ajouter des touches personnelles, mettre des pots de fleurs à l'entrée, par exemple (figure 9). Toutes ces réalisations laissent supposer que les ingénieurs et la population sont parfois d'accord sur la désirabilité des latrines, mais peut-on dire pour autant qu'ils partagent la même "vision"?

On n'hésitera pas à parler de la "vision" qu'eut Wernher von Braun lorsqu'il envisagea la conquête de l'espace, dans le cadre de sa contribution au programme Apollo, après l'atterrissage du premier homme sur la lune²¹. On s'accorde aussi à penser comme L.T.C. Rolt que Isambard Kingdom Brunel, l'ingénieur du 19^{ème} siècle, était un "visionnaire". Ses travaux témoignaient sans aucun doute d'un sens prophétique de ce que les transports modernes allaient apporter au monde. Rolt insiste également sur la sensibilité esthétique de Brunel, qu'il compare aux ingénieurs de la renaissance, plus exactement aux bâtisseurs de la cathédrale St Pierre, à Rome.²²

Il semble donc bien possible de parler de "vision" en matière de création industrielle, mais dans un contexte qui diffère des situations que nous avons examinées jusqu'ici. Tout d'abord on y valorise les réalisations grandioses et non le bien-être familial. On a dit que les aspirations des ingénieurs de la génération de Brunel tenaient du "piratage social". On a dénoncé le mépris sans borne qu'ils éprouvaient pour les maisons des pauvres, lorsqu'ils construisaient leur chemin de fer à travers la banlieue londonienne, et le peu de cas qu'ils faisaient de l'amélioration de l'hygiène urbaine.²³ A l'inverse, les modèles de latrines dont nous avons parlé sont inspirés de valeurs domestiques, de l'image que se fait une famille de sa maison, de sa santé et de son bien-être.

On peut se demander en que nous sommes alors à parler de "vision". Ce n'est certainement pas seulement l'aspect spectaculaire de l'oeuvre individualiste, du rêve technologique, d'un homme comme Von Braun, ni la profusion d'usines, de produits et de sensations qu'offre la civilisation urbaine; c'est également quelque chose qui se rapproche d'un sens du bien-être; ce que l'on ressent, par exemple, en cuisinant, en cultivant notre jardin ou en utilisant à des fins utilitaires nos connaissances rudimentaires de l'artisanat ou des sciences, lorsqu'il nous vient une chanson sur les lèvres.

Ce qui différencie également le contexte de Brunel de celui de l'Asie ou de l'Afrique contemporaines, c'est que pour sa génération il n'a jamaie été question d' "élaboration collective", ni de partage de la vision, le visionnaire était plutôt un individualiste qui méprisait les opinions qui n'étaient pas les siennes; c'était là sa conception du bien. Brunel était l'un de ceux là, il imposait ses vues aux comités, malgré leurs doutes et supervisait ses projets de façon très directoriale. Si l'on se place du point de vue de la "créativité", telle qu'on l'entend conventionnellement, on est tenté de prendre le parti de Brunel. On se souvient comment ces comités étouffaient les idées naissantes. Pourtant je soutiens ici activement les comités "d'élaboration collective" qui brassent les idées des experts et des profanes. On pourrait penser qu'ils n'offrent aucune place à la vision, mais ce serait ignorer l'effet stimulant de la véritable discussion et du partage des idées.

Chaque individu a sa propre vision du monde, mais s'il est prêt à la considérer d'un oeil critique et la partager, il peut en faire naître d'autres autour de lui et voir sa vision réinterprétée à la lumière d'expériences différentes lui revenir sous une forme encore plus avancée.

Si l'alphabétisation et l'impact d'une idéologie nouvelle sont souvent liés à une prise de conscience, c'est en partie parce qu'ils placent la question du partage des idées sur un plan nouveau. Le partage de la vision est à la base de toute élaboration collective et participe donc également d'un processus d'éveil et de prise de conscience. Ceci est vrai des professionnels comme de leurs "clients"

sur les lieux font tenir compte de la réaction de la population, de ses commentaires, de la façon dont elle utilise ce qu'ils ont conçu et dont elle l'adapte à ses besoins et enfin des projets nouveaux qui en ressortent parfois. Je me suis concentré sur "les réponses" de ce type, dont les maquettes de fil de fer que fabriquent les enfants et les pots de fleurs que l'on place à l'entrée des latrines offrent de bons exemples. Les individus qui réagissent ainsi contribuent, sous une forme visuelle à un débat technologique. Le vocabulaire visuel, qu'ils utilisent, se rapproche de ce que nous appelons depuis peu de temps "l'art familial".²⁴

Nous sommes habitués à l'idée qu'une oeuvre d'art porte en elle certaines valeurs qui permette de provoquer une prise de conscience sans recourir à la parole. Si nous n'étions pas "visuellement illétrés"²⁵ nous comprendrions que les maquettes, les pots de fleurs et les innovations technologiques ont également leur système de valeurs.

VI.

Selon Karl Popper, qui semble avoir voulu être particulièrement précis dans le choix de ses mots, "Marx considérait que sa mission spécifique était de libérer le socialisme de tout ce qu'il pouvait avoir de sentimental, de moraliste et de visionnaire. Le socialisme utopique devait devenir scientifique, il devait être fondé sur une méthode d'analyse scientifique des causes et des effets et sur des prédictions scientifiques."²⁶

On peut comprendre les motivations de Marx. Le socialisme visionnaire de Robert Owen, par exemple, était très nébuleux. Il avait eu un succès momentané mais il avait finalement très peu de choses à son actif. De la même façon, toute philosophie du design qui n'insisterait que sur son aspect visionnaire serait obscure et inopérante.

Mais c'est également une illusion de penser que tout peut être pesé et calculé de façon scientifique. Même en matière de technologie les choix dépendent parfois de l'intuition, des jugements de valeur esthétiques et de la connaissance du milieu. Si cela est vrai pour un modèle de latrines, ça l'est sans doute encore plus d'un modèle de société.

pluralisme des idées et des modes de pensée. La vision du créateur y aurait sa place, mais elle serait constamment mise à l'épreuve des calculs et des sciences exactes et confrontée à des visions différentes. Dans mon Panthéon je ne mettrais ni Marx, ni Owen à la place d'honneur, car tous deux représentent des extrêmes. William Morris se rapproche plus de mes idéaux. Il fut à la fois un visionnaire et un marxiste à la fin de sa vie. C'est cette capacité à concilier différents modes de pensée qui est importante.

Mais il faut absolument que nous comprenions que c'est de la confrontation des idées visionnaires, généralement sous forme d'un dialogue, que naissent les plus grands élans créatifs et que s'éveillent les esprits; il ne suffit pas qu'elles soient clamées ou exprimées par quelque leader ou quelque ingénieur charismatiques. Tous ces individus peuvent avoir des idées audacieuses et imaginatives, voire même gagner un soutien populaire, mais elles reflèteront souvent une vision unilatérale et incomplète. La démocratie est importante, car en permettant le partage des opinions elle tend à corriger cette tendance.

VII

Une des raisons pour laquelle je n'aime pas l'idée de "développement", si l'on excepte ses conséquences économiques en général, c'est qu'elle cache trop souvent la notion d'"experts" travaillant pour (mais non avec) des populations "arriérées". Il est dangereux de vouloir aider les gens en les élevant à notre niveau de conscience quand nous devrions reconnaître que la vie occidentale vue sous certains aspects est facteur de régression. Notons, par exemple, le rôle des loisirs et de certaines formations professionnelles spécialisées. Dans une équipe technique multidisciplinaire ou dans un comité de village la rencontre des experts et des profanes peut être aussi fructueuse pour les uns que pour les autres.

plus libre que les peuples d'Afrique ou d'Asie. Nous ne pouvons les aider que si nous acceptons leur aide. Les sociétés du Tiers Monde ont beaucoup de choses à nous apprendre. Elles ne devraient jamais être traitées comme des parents pauvres, qu'on peut aider par des dons occasionnels et des conseils gratuits, avec toute "la supériorité" de notre savoir. La réciprocité de l'échange des idées et le partage de la vision d'autrui sont toujours nécessaires.

L'échange peut se faire par voie orale ou par voie écrite, mais aussi sur la base d'une expérience visuelle et pratique. L'introduction d'une innovation technologique peut marquer profondément une communauté et susciter chez les utilisateurs ou les admirateurs une "réponse" créative.

Les bibliothèques ont également leur rôle à jouer lorsque le dialogue se fait sous forme visuelle ou écrite. Mais pour être efficaces, elles doivent se faire l'écho des deux partis. Leur documentation visuelle doit concerner à la fois "l'innovation" et "la réponse à l'innovation". Elles ne doivent pas se borner aux initiatives professionnelles, elles doivent être tout aussi attentives aux modifications que vont leur apporter les usagers. Si j'ai mis en annexe quelques illustrations de ces "réponses", c'est dans l'espoir que les bibliothécaires les joindront à leur documentation visuelle en la matière, même s'ils ne concernent pas la partie écrite de cette contribution. Les bibliothèques ne devraient pas non plus se limiter à recenser les connaissances des professionnels. La technologie locale est également digne d'intérêt. Elles doivent posséder ce matériel, pour ne pas dispenser une information unilatérale qui ne tiendrait pas compte de la réciprocité des échanges.

L'agriculture illustre assez bien ces possibilités. J'ai déjà donné quelques exemples d'élaboration collective de silos et de greniers à grain, ceux qui suivent concernent des projets qui s'appuient sur des connaissances traditionnelles et s'avèrent beaucoup mieux adaptées que ceux des professionnels. La rotation des cultures et les opérations de labour posent également un problème de "design",

... "UNE PAR LE TRAVAIL DES ENSEIGNES SUR LE PAYSAN"); LA ENCORE, les agronomes, à qui l'on avait fait entrevoir la possibilité d'un échange, ont appris beaucoup des fermiers sur les sols²⁸, les plantes²⁹, les dates des semences³⁰, les insectes nuisibles³¹ et même sur de nouvelles cultures comme le triticales³². On trouve plusieurs publications recensant les méthodes que peuvent utiliser les scientifiques en Amérique et en Afrique³³ pour dialoguer et travailler systématiquement avec les fermiers.

Presque toutes ces informations sont consignées dans des revues et sont difficilement repérables. Un bibliothécaire qui chercherait à obtenir des copies supplémentaires qu'il classerait dans les rayons où les chercheurs en agronomie sont susceptibles de les trouver ou qui rangerait et indiquerait ces documents différemment contribuerait de façon significative à la réciprocité des échanges.

Les bibliothécaires sont également quelque peu responsables de la façon dont il est rendu compte des dialogues entre les différentes branches professionnelles. J'ai parlé de la recherche des formes dans le cadre de la technologie. En général, les manuels excluent volontairement toute référence à la vision ou à un quelconque dialogue. De même les bibliothèques ont l'habitude d'exclure ces deux thèmes des rayons réservés aux sujets techniques. Tout livre qui paraît se référer à la vision est classé en "art" ou en "littérature"; s'il semble adopter une approche interdisciplinaire on le retrouve en "sciences sociales". Lorsque je suis entré dans une bibliothèque dans le cadre de mes propres recherches en tant qu'ingénieur, j'ai trouvé les documents les mieux adaptés dans les rayons "architecture" et "histoire économique".

Il semble que la "vision" ne soit reconnue et acceptée que si elle se déguise en art, de même les échanges de vues sur la technologie ou le design semblent devoir se dissimuler sous l'étiquette des sciences sociales; c'est là que sont classés les ouvrages multidisciplinaires sur la technologie. L'un des livres qui m'intéressaient s'adressait en priorité aux ingénieurs³⁴ et posait le problème de "l'élévation du niveau de conscience"; il aurait donc dû avoir une cote avoisinant 620 dans une bibliothèque fréquentée par des ingénieurs.

...le fichier. Mais il aurait pu être classé tout à fait différemment dans une bibliothèque fréquentée par des étudiants en médecine, ou s'il y avait eu parmi les lecteurs des étudiants en littérature ou des chercheurs en sciences politiques.

Si l'on considère que "l'information" est le contenu du dialogue et n'a pas en elle-même d'existence indépendante, la façon dont on classe les documents dépend de la question : "A qui s'adressent-ils ?" Mes illustrations de petites voitures ne devraient pas se trouver au rayon "anthropologie", mais sous le titre "design automobile" parcequ'elles constituent une réaction au design automobile. On devrait trouver plus de "réponses" de ce type dans les rayons "technologie".

La classification des livres dans une bibliothèque est en elle-même un problème de design, qui peut être résolu soit en établissant des critères internes communs à tous les établissements, soit en élaborant avec les auteurs et les lecteurs un projet d'organisation. Même si il n'y a pas d'échange, on doit pouvoir trouver un système de classification standard. Mais dans les bibliothèques où il aura eu lieu, la classification des livres aura l'avantage de varier suivant les besoins des usagers.

Les bibliothèques ne sont pas destinées qu'aux spécialistes de ce débat sur "le développement, ou plutôt sur l'"éveil". L'un de mes souvenirs les plus précis d'une visite de trois jours au Zimbabwe fut une petite bibliothèque, très fréquentée, où chaque chaise était occupée par un jeune lecteur; les ouvrages, en quantité insuffisante y étaient écornés à force d'avoir été lus; pourtant je n'ai jamais revu ailleurs une telle avidité chez les lecteurs. Ils étaient "éveillés"! Au Sri Lanka, il existe un groupe bouddhiste qui considère que le fond de la bibliothèque du village contribue à ce qu'ils appellent aussi "l'éveil". Au Kerala, où l'on pense que l'alphabétisation a permis l'amélioration des conditions sanitaires et du bien-être social (cf. page 2), il semble que les "teashop" du village soient devenues des "bibliothèques", où les journaux sont lus et discutés à haute voix, ce qui permet la participation des illétrés.³⁵

La parole était "rare en ces jours-là et les visions n'étaient pas fréquentes"; parceque les bibliothèques étaient trop peu nombreuses là où il y en avait le plus besoin, parcequ' il n'y avait pas d'échange entre les spécialistes, pas de dialogue entre professionnels et non professionnels, parceque...

1. Robert Kennedy
2. Ce que certains sociologues appellent "un système de valeurs" représente partiellement ce que j'appelle "vision", mais seulement partiellement.
3. Jeremy Seabrook, "On human resources", dans: New Ground: Journal of the socialist Environment and Resources Association, vol. 1, N°1, Autumn 1983.
4. La source "standard" pour toute information sur le Kerala (que je ne connais pas) est: Poverty, Unemployment and Development Policy with special reference to Kerala, Geneva: United Nations Department of Social and Economic Affairs, 1975. "Food policy... the cases of Kerala and Sri Lanka" de D.R. Gwatkin, paru dans : Food Policy, 4 (1979), pp. 245-58 (que je connais) est un article exceptionnellement bon.
5. On trouve un exemple d'action commune du Christianisme et de l'alphabétisation dans la tribu Miao au Yunnan en Chine. cf. R. Elliot Kendall, Beyond the Clouds, London : Corgate Press, 1949. Pour les mots "éveil" et "réveillés" employés en référence au peuple Miao, cf. Leslie Pacey, West China Missionary News, 39; N° 11, November 1937; et Leslie Pacey, Yunnan Service, Ilkley: publication privée, 1963, pp. 125-6.
6. Raymond Williams, Television: Technology and Cultural Form, London: Fontana/ Collins, 1974, pp. 14-21
7. Samuel C. Florman, The Existential Pleasures of Engineering, New York: St. Martin's Press, 1976, p. 60
8. P.S. Garlake, Great Zimbabwe, London: Thames and Hudson, 1973.
9. M.G. McGarry, "Appropriate technology in civil engineering", Convention of the American Society of Civil Engineers, San Francisco, 1977.
10. Mes informations viennent en partie de discussions avec les experts concernés, travaillant au Tropical Products Institute, Londres, en particulier pour le Botswana et le Malawi. A l'issue de leurs travaux, ils ont publié, entre autres, A Guide to the Safe Storage of Cereals, Oilseeds and Pulses, Lilongwe : Ministry of Agriculture, 1973; The Poor Man's Wisdom, Adrian Moyes, Oxford: Oxfam, 1979, p. 12. donne un exemple tanzanien des techniques traditionnelles de stockage du grain. Dans "Recent Indian experience with farm-level foodgrain storage research", Food Policy, 3, pp. 39-59, M. Greeley présente une situation similaire en Inde; les techniques traditionnelles s'étaient avérées meilleures que celles des spécialistes
11. Susan Denyer, African Traditional Architecture, London, Heinemann, 1978.
12. S.B. Watt, Ferrocement water Tanks and their Construction, London: Intermediate Technology Publications, 1978.

13. H. Guggenheim and R. Fanale, "Shared technology : a project for water storage and irrigation in Dogon villages", African Environment, Occasional Paper N°76-I, March 1976. (je n'ai lu que des extraits de cet article)
14. Alastair White a affirmé cette position plusieurs fois dans différents écrits informels; cf. Community Participation and Education in ... sanitation Programmes, La Hague: International référence Centre for Community Water Supply and Sanitation, 1981.
15. Louis Fischer, The life of Mahatma Gandhi, London, Cape, 1951; Granada Paperback edition, 1962, p. 82; plus tard il installa une étagère et des livres dans les latrines; pour lui les WC étaient une "bibliothèque". Fischer, p. 531.
16. Guy Stringer actuellement directeur de l'Oxfam. intervention spontanée à la conférence sur "l'Hygiène et les pays en voie de développement aujourd'hui", Oxford, juillet 1977
17. Arnold Pacey, Rural Sanitation : Planning and Appraisal. London: Intermediate Technology Publications, 1980, pp. 22-4
18. M.D. Blackmore, R.A. Boydell, and N. Mberé, "Choice of technology in Botswana". Dans: Sanitation in Developing Countries, ed, A. Pacey, Chichester: John Wiley & Sons, pp. 56-65.
19. Nomtuse Mberé, "Applied community participation in sanitation provision". Dans: Sanitation : Proceedings of a Workshop held in Lobatse, Botswana. Ottawa : International Development Research Center, 1981, pp. 118-122; voir aussi p. 24.
20. Blackmore, ibid, voir note 18.
21. Sur Von Braun, cf. A. Pacey, The Culture of Technology, Oxford: Basil Blackwell, 1963, p. 124.
22. L.T.C. Rolt, Isambard Kingdom Brunel, London: Longman, 1957; 7ème édition, 1971, pp. 56, 316, 325.
23. S.E. Finer, The Life and Times of Sir Edwin Chadwick. London: Methuen, 1952, réédité en 1970, pp. 439, 448-9.
24. Philip Pacey, "Family Art". Brochure pour une exposition, Preston Polytechnic, 1982.
25. Sur le langage visuel, cf. Philip Pacey, "Information technology and the universal availability of images". IFLA Journal, 9 (1983), particulièrement pp. 230-1, 33.
26. K. R. Popper, The Open Society and its Enemies, vol. II, nouvelle édition, London: Routledge, 1966, chap. 13, p.83.
27. En ce qui concerne les traces fonctionnelles, nées de la main de l'homme sur le paysage, Richard Long a élargi, durant ces dernières années, le champ de notre langage visuel.

28. A. Mannah, "Technology should seek tradition"
Ceres: FAO Review, 3 (1970), N°5, September/October.

29. M. Howes, "The uses of indigenous technical knowledge in development: IDS Bulletin (Institute of Development Studies, University of Sussex) 10 (1979), N°2, pp. 12-23.
30. G. P. Chapman, "Perception and regulation : a case study of farmers in Bihar", Transactions, the Institute of British Geographers, 1974, N°62, pp. 71-91.
31. Paul Richards, "Community environmental knowledge in African rural development". IDS Bulletin (Institute of Development Studies, University of Sussex), 10 (1979), N°2, p. 28.
32. S.D. Biggs, "Generating agricultural technology: triticales for the Himalayan hills", Food Policy, 7 (1982), pp. 69-82.
33. P.E. Hildebrand, "Combining disciplines in rapid appraisal", et Michael Collinson, "An approach to understanding African farmers". Agricultural Administration, 8 (1981), N° 6, pp. 443-50
34. The Culture of Technology, voir note 21. British Library Cataloguing: 303.4'63; On trouve la 306'.46. dans l'édition américaine : Library of Congress Cataloguing of US
35. A. Aiyappan, Social Revolution in a Kerala Village. London: Asia Publishing House, 1965, p. 95.

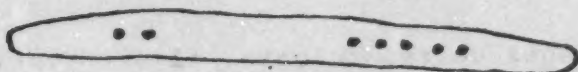
Arnold PACEY a écrit des ouvrages de technologie, il a travaillé pour OXFAM et l'Organisation Mondiale de la Santé. Son livre le plus récent est The Culture of Technology (Oxford: Blackwell, 1983).
Pour tout contact : c/o 33 Ash Grove, Ilkey, West Yorkshire, U.K.

Outils de forage et de travail du métaletlingot de cuivre cruciforme, datant de la fin du Moyen Age, issus de la culture très avancée des Shona, au Zimbabwe. La pièce A et les pinces de fer servaient à fabriquer le fil de cuivre. La pelle, la houe et l'aiguillon permettaient d'extraire le minerai.

référence: principalement Peter Garlake, Great Zimbabwe, Thames and Hudson, 1973.



Pinces de fer



A



aiguillon



lingot de cuivre (Ingomba Iled)



lame de houe



pelle



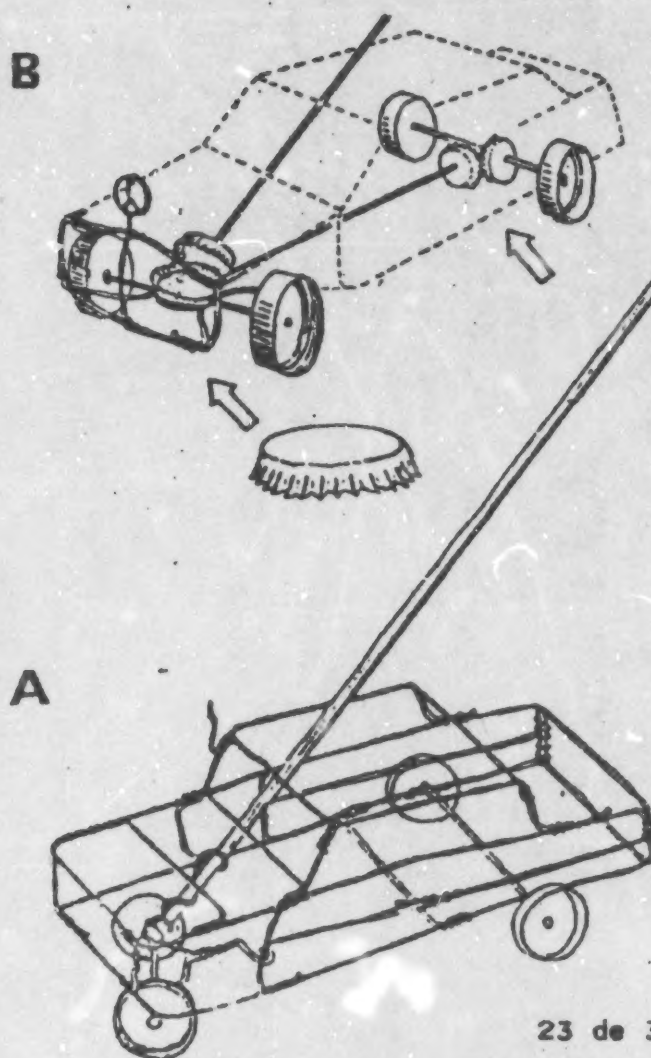
couteau

Innovation technique qui résulte de la combinaison réciproque de différentes cultures, c.à.d. de la découverte du fil métallique, et d'éléments de technologie industrielle.

La maquette A vient de l'est de la Zambie, elle a été fabriquée par un petit villageois.

La maquette B vient du Swaziland, les capsules de bouteilles représentent l'engrenage.

références Photographies de Linda Richardson; informations de David Farrar et Chris Howse; mes propres observations.



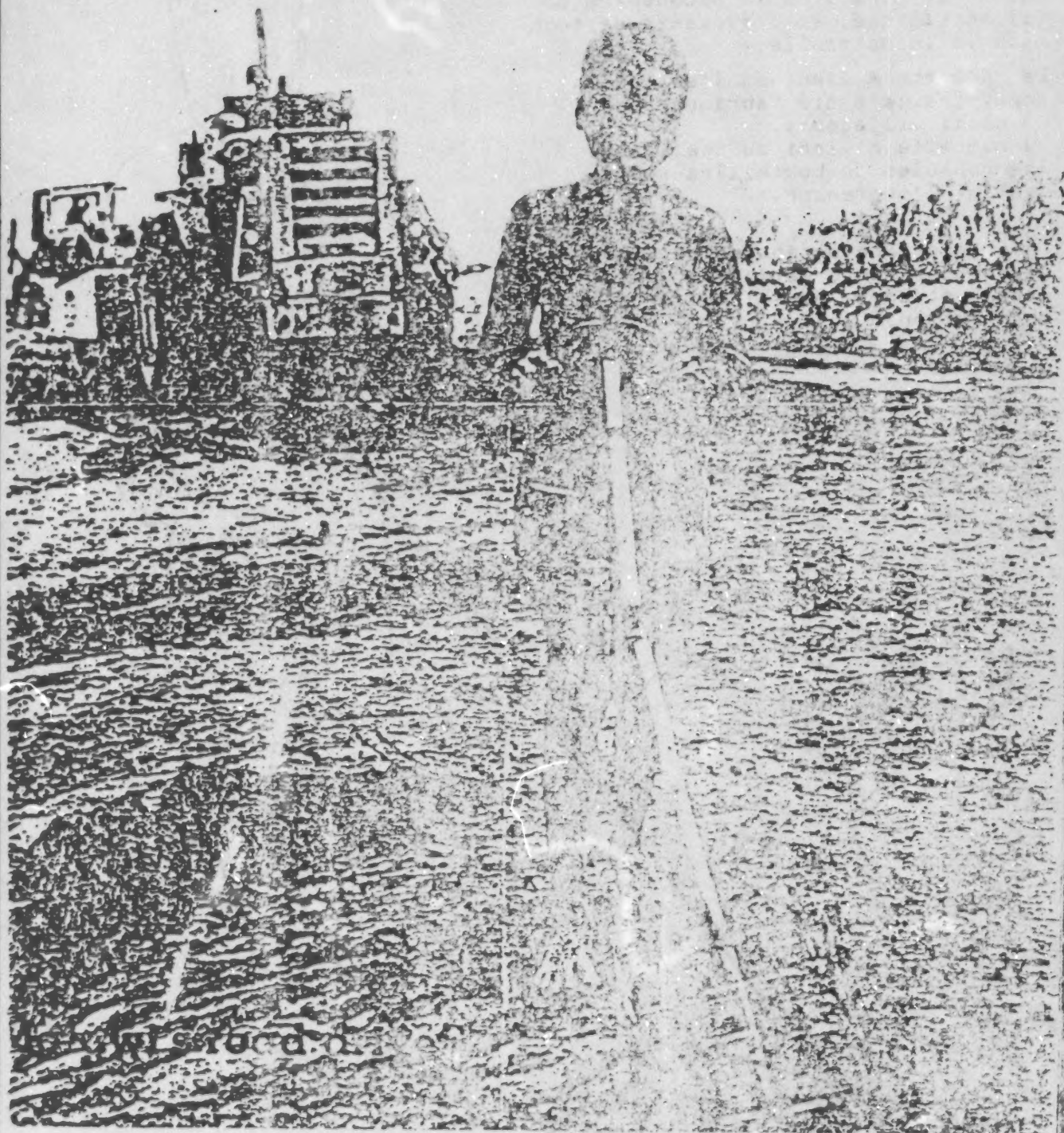


Figure 3:

Un enfant et sa maquette de camion.

Première page du New Civil Engineers' magazine of the Institution
of Civil Engineers, 16 September 1982

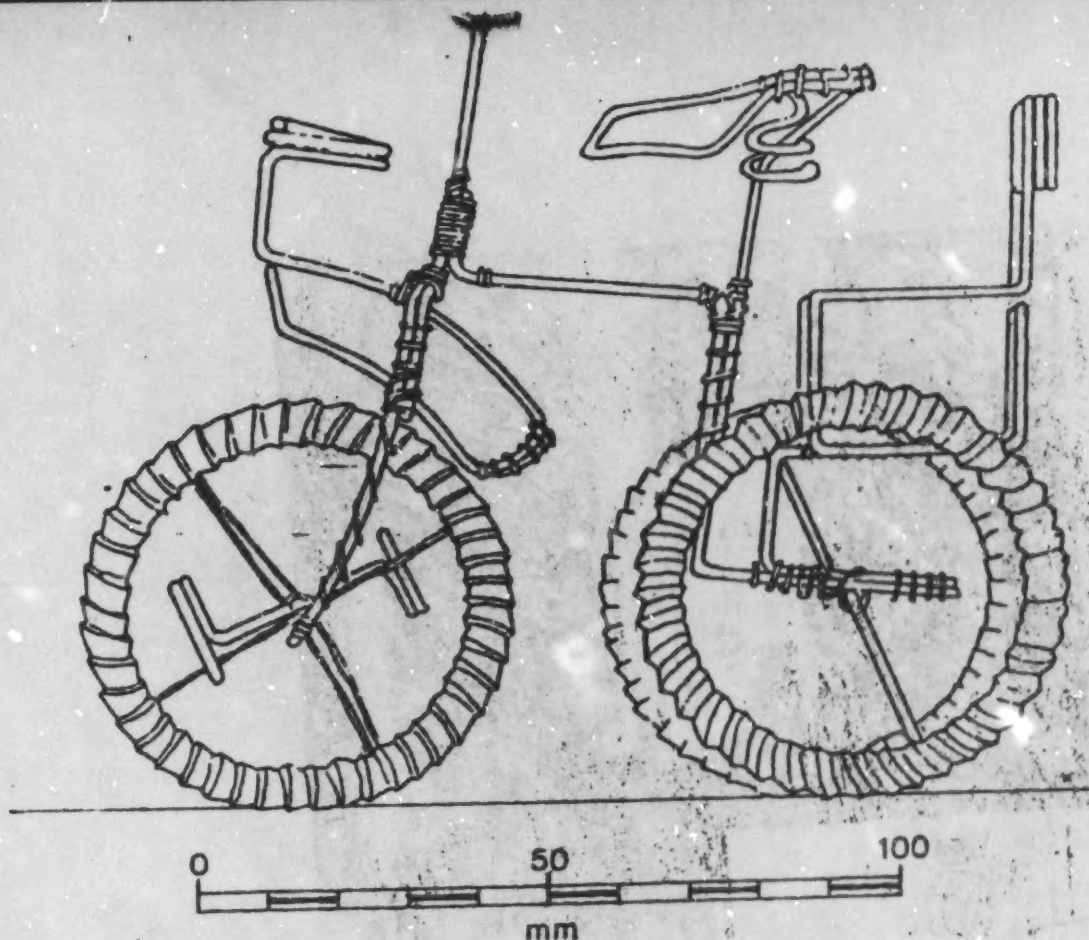


Figure 4 :

Maquette de tricycle fabriquée par une entreprise connue sous le nom de Zambia Wire Bicycle (ou ZWB) à Kitwe en Zambie, destinée à être vendue aux touristes (qui sont les principaux clients de la ZWB)

Le cadre et les roues sont réalisés avec du fil d'acier de 1,5mm de diamètre et peints de couleur métallique. Pour les pneus on a enroulé des bandes de tissu et de caoutchouc autour des jantes. Le guidon est mobile, c'est une véritable direction. Les roues tournent sur elles-mêmes. C'est une maquette qui marche.

La ZWB fabrique aussi des mobylettes et toute une série d'autres modèles. Il est intéressant de noter que contrairement aux maquettes du même type, fabriquées par les petits villageois, celles qu'on vend aux touristes, n'utilisent pas de résidus, comme les vieux bouchons de bouteilles.



Figure 5.

Ce jeune garçon fabrique des jouets en métal et les vend dans le parc d'Harare, au Zimbabwe. La maquette ci-dessus est la réplique d'un fauteuil roulant dans lequel est assis un petit personnage en allumettes. Sur la photographie, elle est à peine visible, près du pied gauche de l'enfant. Il la propulse avec une tige de métal rigide.

(cf. Bother: A Young Oxfam Publication, N° 107, July 1982)

Figures 6

Diagramme des maisons au toit plat du peuple des Dogons, au Mali, en Afrique occidentale.

Dans le schéma ci-contre, la construction, au premier plan, dont on a extirpé le toit de chaume, est un réservoir, construit sur le même modèle que les greniers à grains de la région, mais consolidé avec du ferrociment.

Le schéma ci-dessous montre un réservoir du même type, construit à l'extérieur de la maison, à la périphérie de la cour intérieure. Il peut contenir jusqu'à 13.000 litres d'eau.

Dans les deux schémas on voit comment l'eau est drainée jusqu'au réservoir.

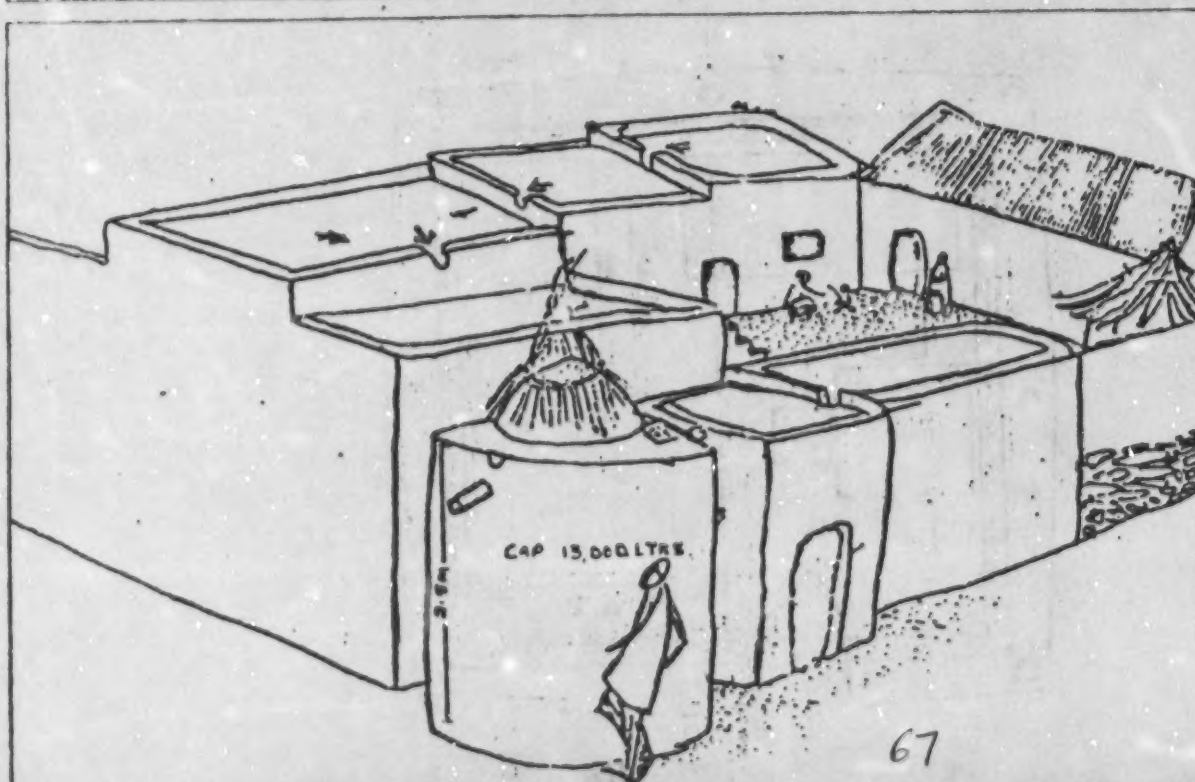
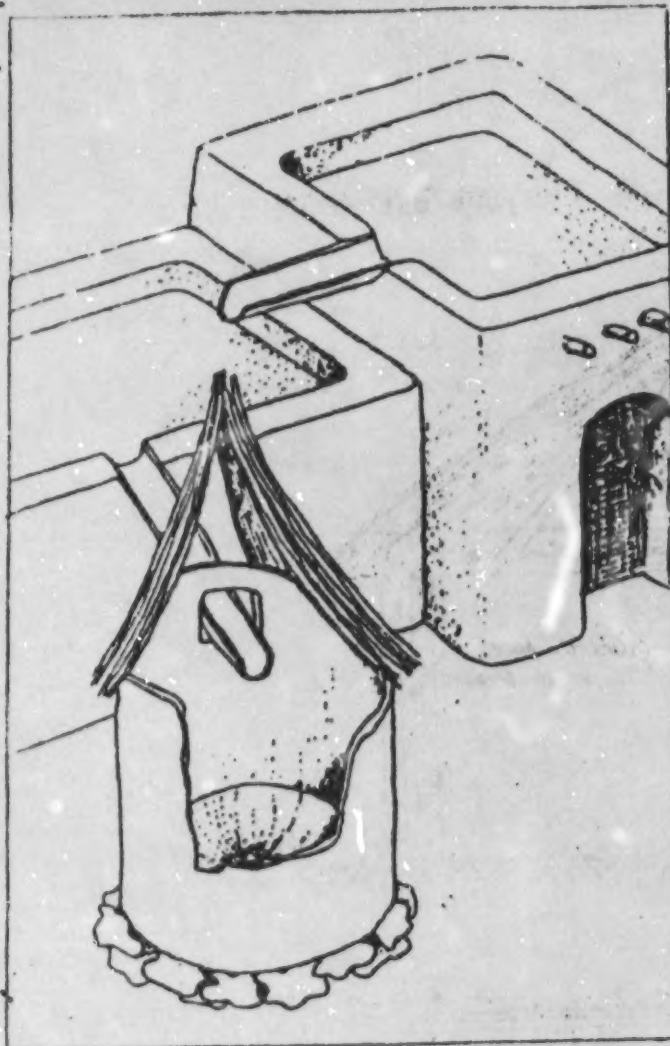
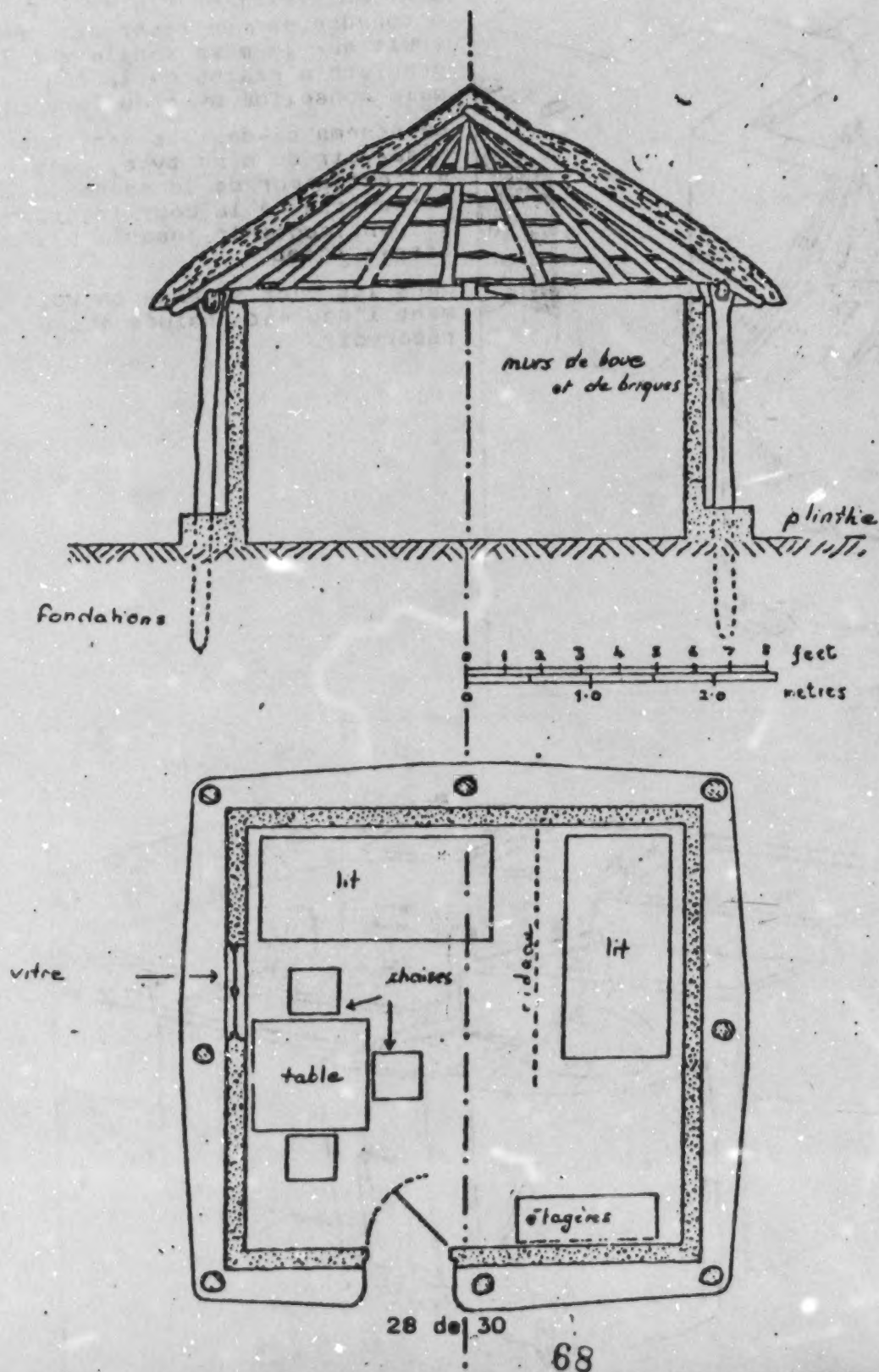


Figure 7:

Plan et section d'une maison carrée, à Serowe datant de 1972



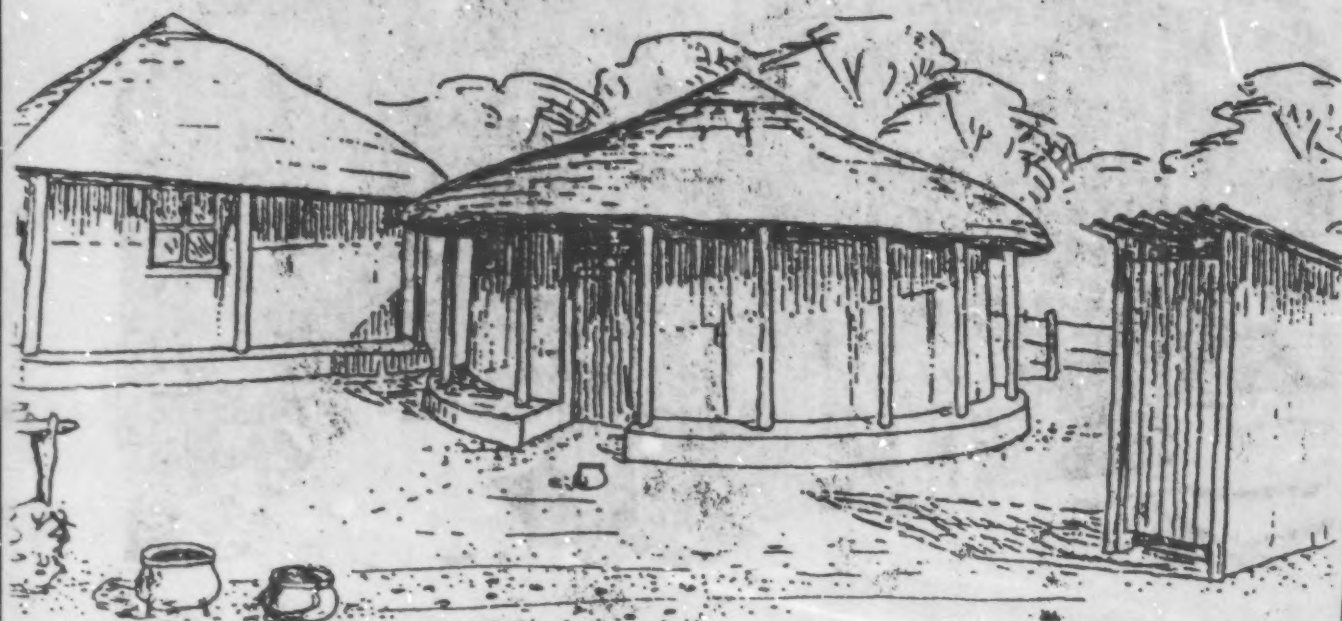


Figure 8:

L'habitat traditionnel de Serowe, au Botswana

Un aperçu des différents bâtiments qui forment la "maison" de chaque famille (1972). Les latrines, à droite et la hutte dotée d'une fenêtre viennent juste d'être terminées. Ce que l'on voit au premier plan, à gauche, est un abri pour cuisiner.



Figure 9

Une double fosse ventilée au Botswana. L'aménagement d'une hutte sur la latrine et la construction de la cloison qui en masque l'entrée est l'œuvre du propriétaire, qui en plus a ajouté des pots de fleurs à l'entrée.

Dans ce type de latrines conçues pour des endroits où il n'y a pas d'égouts, les excréments se décomposent dans de grandes cuves creusées sous les WC. On aperçoit, à l'arrière de la hutte, les deux tuyaux d'aération par où s'échappent les gaz (et les odeurs).

IFLA CONFERENCE GENERALE, NAIROBI 1984

Division : Bibliothèques spécialisées

Section : Bibliothèques d'Art

48-ART-2-F

L'esthétique des arts du quotidien : images
de l'Afrique noire et des Caraïbes

Magnus JOHN

Bibliothécaire (Arts)

Open University Library

Milton Keynes, U.K

internal use only:

e brought to meeting no:

83

eks:

presented orally

distribution only



L'esthétique des arts du quotidien : images de l'Afrique noire et des Caraïbes.

Introduction

La documentation constituée autour des arts du quotidien est généralement ignorée. Elle embrasse, comme nous allons le montrer, des domaines si riches et si variés qu'il faut une occasion comme celle-ci pour qu'on essaie d'avancer vers une correction de cette anomalie. Ma contribution devrait non seulement aider à mettre en lumière la richesse des arts du quotidien, mais aussi permettre d'expliquer le désintérêt dont ils font l'objet.

Définition, approche du sujet

Il s'agit de l'art à l'échelle des masses, les arts du quotidien sont le reflet des domaines de l'expression esthétique qui appartiennent aux structures politiques et sociales de la vie publique. Un historien de l'art, issu d'un pays riche, pourrait penser que les arts du quotidien, ainsi définis, couvrent les domaines de l'art populaire, de l'artisanat et de l'art officiel. En réalité ils dépassent toutes ces catégories. Le terme qui cerne sans doute le mieux l'idée même d'art du quotidien est ce que nous pouvons appeler "l'art des peuples", en faisant abstraction de toutes les connotations idéologiques qu'en tel terme pourrait avoir certains d'entre nous.

Mon travail a aussi pour objectif de montrer qu'autrefois, au delà des frontières d'un continent et par delà l'Océan Atlantique des hommes partageaient un héritage culturel commun dont les arts du quotidien permettent encore de glaner les vestiges. La diaspora noire, qui résulte du commerce des esclaves, a établi des liens

culturels entre l'Afrique (l'Afrique Occidentale en particulier) et des pays tels que le Mexique, les Caraïbes, le Brésil ou les Etats Unis, mais la longévité et la stabilité de ces liens a varié avec leur degré de soumission à des influences culturelles extérieures.

On a pu montrer que certains concepts esthétiques de l'Afrique Occidentale, qu'on retrouve aussi de l'autre côté de l'Atlantique, ont survécu jusqu'à nos jours. Cette résistance et cette continuité révèlent de façon surprenante que les liens spirituels conservent, entre autres, sous des formes visuelles. C'est pourquoi je m'intéresserai à des exemples de représentation visuelle dont on peut dégager certaines différences et certains points communs culturels. En m'appuyant sur des illustrations, je m'attacherai à montrer que ces différences, qui sont la marque d'influences culturelles venues de l'extérieur, n'enlèvent rien au caractère fondamental des liens qui unissent les africains à d'autres peuples outre Atlantique.

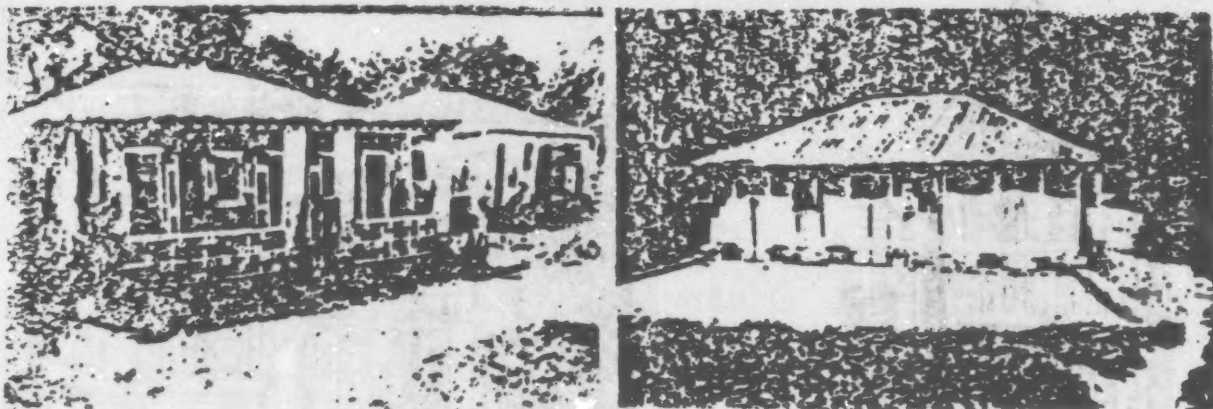
Sachant qu'il arrive que l'artiste pris individuellement s'adapte aux conventions esthétiques et à la conscience nationale de la société dans laquelle il vit, on peut s'attendre, particulièrement dans les pays sous-développés, à ce que le travail commandé s'intègre dans une volonté politique de construction nationale. Il arrive souvent que le manque de personnel qualifié dans l'infrastructure d'un pays impose des limites aux dimensions et à la portée de l'effort de développement qu'il soutient et qu'il encourage. Cette situation peut également avoir des conséquences sur les possibilités offertes aux individus vivant dans ces sociétés de donner la pleine mesure de leurs capacités. Mais la spécificité de la position de l'artiste dans un pays sous-développé, par rapport à ses semblables des autres professions, c'est de contribuer à l'effort de développement par son sens des formes et de la représentation visuelle.

Exemples d'arts du quotidien

La décoration de l'habitat

On peut commencer par observer des exemples de type très élémentaire, tels que la décoration de l'habitat. Que ce soit chez les Xhosas ou chez les Ndebeles en Afrique du sud ou bien à Haïti, à Clerissau ou la Jamaïque, on retrouve le même intérêt des habitants pour la décoration extérieure, même si les matériaux utilisés diffèrent par leur nature et par leur qualité suivant l'expérience culturelle et la situation économique du pays.

Observons les deux illustrations ci-dessous qui représentent deux maisons photographiées à Clerissau, à la campagne. C'est à peine si elles reflètent une vie d'abondance et de richesses, pourtant la nature alentour semble florissante. Dans les deux exemples contradictoires pris en Afrique du Sud dans une banlieue de Johannesburg, et présentés page 5, on voit le type d'habitation qu'on réserve aux indigènes dans des quartiers spéciaux. C'était un logement impersonnel et peu attractif, peu de temps après leur entrée dans les lieux les habitants l'ont transformé.



Deux maisons dans la campagne de Clerissau (Photo : Edward Milner)

Ce goût des couleurs vives, on le retrouve page 4 dans deux tableaux peints à Haïti qui confirment, sous une forme artistique, nos observations antérieures. Ici l'artiste se fait l'écho des faits de la vie quotidienne de l'île. Que ces pratiques carac-

téristiques aient survécu à l'émigration ne doit surprendre personne. En fait il m'a même été donné de voir, dans le quartier de Shoreditch à Londres, des habitations antillaises décorées dans ce style.

Il en tire les conclusions suivantes : premièrement la résistance et la continuité d'un trait culturel ne sont liées ni au temps, ni au lieu; deuxièmement l'utilisation habile des couleurs vives donne à l'intérêt des habitants pour la décoration de leurs extérieurs une forme artistique. Ceci reflète peut-être ce que Cornwell, dans son article sur l'art et l'esthétique des Yorubas du Nigéria, appelle "l'art de cultiver l'apparence".

Avant de comparer les matériaux il faut prendre en compte les problèmes financiers et la variété des choix possibles. A Clerissau, comme dans les banlieues de Johannesburg et à Haïti, on a relevé trois types de matériaux utilisés pour le gros œuvre : la brique, la boue et le bois. Dans le cas haïtien la maison a été reproduite dans une autre œuvre d'art : un tableau.

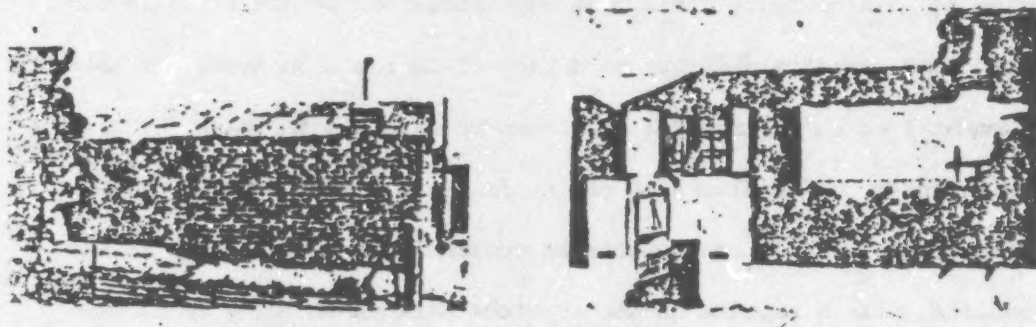


gauche: CHARLES : Vieilles maisons (photo appartenant à John Figueroa, remerciements)
droite: THERMADOR: Maison coloniale (photo: Edward Milner)

ce qu'il y a d'intéressant dans le tableau de Charles, c'est la façon dont le treillis, qui semble supporter le toit sur le devant de la maison, se prête au contraste élaboré des couleurs. Comme d'autres éléments de la façade, telles la rampe d'escalier et les fenêtres à jalousies, il se détache de la façade de bois sombre. Il est mis en relief non seulement par sa conception géométrique, mais aussi par l'opposition des couleurs. On peut dire la même chose du second tableau (une maison également mais aux lignes et au style plus sophistiqués) bien que l'artiste soit plus réservé dans l'utilisation des couleurs.

venons au cas sud-africain, pris dans la banlieue indigène de Johannesburg. Bien que ces habitations aient été détruites depuis, elles conservent tout leur intérêt pour notre étude car elles révèlent un phénomène caractéristique. Selon Julian Beinart, il n'y avait ni plafonds, ni clôtures, ni jardins, ni arbres, ni "sauciers", ni eau courante à domicile lorsque les logements furent construits et mis en location.

deux photographies indiquant la situation avant et après l'entrée des habitants dans les lieux. Ils ont réagi à leur environnement, pourtant temporaire, et trans-



deux photographies de la même maison dans une banlieue de Johannesburg: à gauche, la maison avant qu'elle soit décorée, à droite, la maison décorée. (Photos: Architectural Forum, Sept., 1966)

malgré les tristes conditions d'habitat qui leur étaient offertes en quelque chose de très coloré et très décoratif. Les variantes tant dans les formes que dans l'arrangement des couleurs témoignent de l'individualité des occupants, mais c'est bien l'esprit des maisons d'Haïti, de Clerisseau et des cases de boue séchée des Xhosa et des Ndebeles (vivant eux aussi en Afrique du sud) que l'on retrouve dans la décoration.



exemples de maisons décorées par les Xhosas (à gauche) et les Zulus (à droite) en Afrique du sud. (Photos: African Arts, 1, 3, 1979; African Arts, Spring, 1974)

En fait, ce qui fait l'intérêt des habitations des Xhosas dans la perspective d'une comparaison, c'est que tous les matériaux utilisés pour la construction et pour la décoration des murs sont des matériaux locaux, à l'exception du pinceau. On remarque la conception du décor, dont les motifs ne semblent pas avoir de signification particulière, est artistique à plus d'un titre. Elle met tout en valeur : le paysage, l'architecture et la peinture murale elle-même.

En plus de l'utilisation des couleurs vives, qui font ressortir le motif sur le mur, on note que la façon dont certains éléments se détachent du reste du décor est assez comparable techniquement à ce qu'on trouve à Clérissau ou dans les tableaux de Charles Béraud. On pourrait penser que la diversité des matériaux utilisés pour la construction et les décorations extérieures reflète la contradiction entre la ville et la campagne. En réalité, elle n'exprime qu'une approche différente due à la diversité des cultures ou à des influences culturelles extérieures.

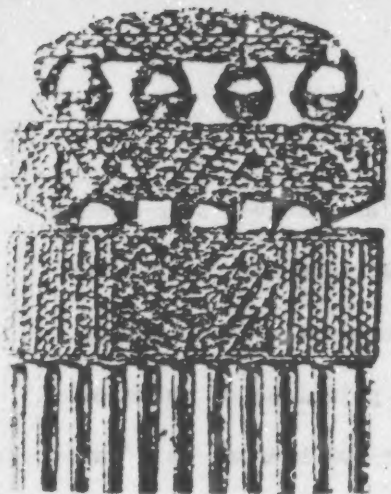
Les procédés varient dans un même pays en fonction de l'expérience qu'ont les habitants des modes de vie qui leur sont étrangers : l'économie de marché, par exemple. On subit les mêmes influences à Haïti, à Clérissau et à Johannesburg, même si dans ce dernier cas les conditions politiques sont différentes. Et pourtant les liens culturels résistent, un phénomène qu'on ne trouve pas en Occident, du moins pas à ma connaissance.

arts du quotidien et les autres cultures

me propose d'illustrer à présent l'omniprésence de cet art de cultiver l'apparence, indépendamment des milieux sociaux, et de montrer qu'on le retrouve aux Caraïbes et en Amérique du nord. Il n'y a pas si longtemps que le mouvement d'émancipation noirs a traversé ces deux pays. Cette prise de conscience politique et culturelle a permis aux militants et au peuple noir en général de montrer aux blancs, de l'intérieur, des liens les unissant à l'Afrique. La mode s'en est beaucoup ressentie, de même les coiffures et les accessoires. On est même tenté de se demander si ce n'est cette quête des racines qui éveille l'imagination de Alex Haley.

aux Caraïbes en plus du mouvement "de retour à l'Afrique" (qui remonte à l'époque de Marcus Garvey, un héros national en Jamaïque) on a assisté à un renouveau des religions africaines et dans le même temps à une prise de conscience du rôle de la représentation visuelle dans le maintien des rites. A la Jamaïque Kapa fut pour la peinture et la sculpture l'un des chefs de file du mouvement. Les noirs américains commencèrent à adopter les coiffures africaines, connues aujourd'hui sous le nom d' "afro" aux Etats Unis, aux Caraïbes et même dans une certaine mesure en Angleterre les coiffeurs lancèrent dans l'utilisation des perles qui servaient depuis des siècles de parure aux femmes d'Afrique noire. Parallèlement le peigne africain devenait un article très demandé par les hommes et les femmes noirs des pays non-africains, mais il faut admettre qu'ils étaient généralement de conception moins artistique que les exemples présentés ci-dessous.

n.d.t. en anglais "afro-american"



es du Ghana. (Photo: African Arts, Autumn, 1974)

es de perles

me semble important de s'arrêter sur quelques ouvrages de perles provenant de
rentes régions d'Afrique, non seulement pour montrer l'utilisation variée que l'on
faire de ce matériel, mais aussi pour donner quelques exemples de recherche de motifs
combinaison des couleurs. Observons ce couvre-chef royal du Nigéria, par exemple,
bandeau de front, ce collier sophistiqué fabriqué chez les zoulous en Afrique du sud
cette robe de cérémonie et cet anneau que certaines femmes ndebeles portent
du cou dans la région du Transvaal (en Afrique du sud également). On voit que par
sue de leur utilisation et la complexité des techniques de confection et de contras-
s couleurs les perles permettent la création d'ouvrages de haute qualité artistique.

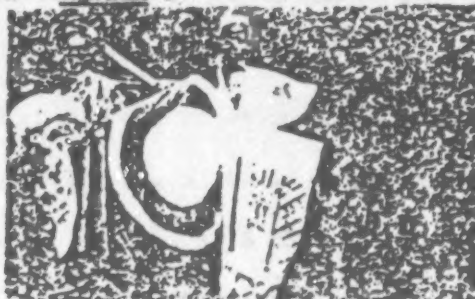


à gauche: bandeau de front
et collier zoulous. (pho-
to: African Arts, Spring,
1973); à droite: femme nde-
bele portant un habit de
cérémonie et un anneau
autour du cou. (Photo: A-
frican Arts, XI, 2, January
1978)



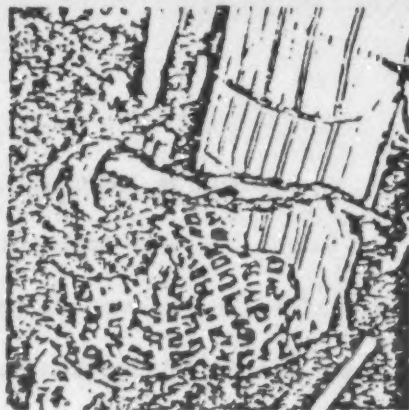
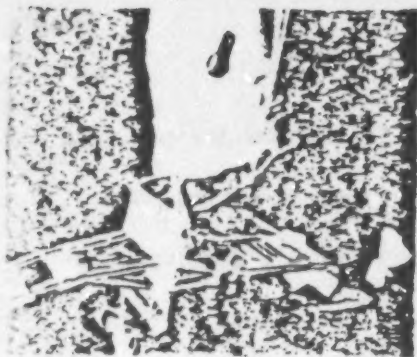
Les tissus

peut également se pencher sur la fabrication des tissus. L'utilisation des couleurs et donne un attrait esthétique très semblable à celui des ouvrages de perles, chacune entre elles joue son rôle dans la composition de l'effet final. Cela a son importance car ces tissus servent à la fabrication de parures individuelles. Quand le tissu vient vêtement c'est la coupe et le style qui font son attrait. Parfois pourtant faudra une occasion spéciale, un mariage, par exemple, ou une autre fête, pour que l'attrait se révèle. C'est ce qu'on peut voir au Niger et sur la Sierra Leone quand les femmes revêtent l'ago ebe et les hommes l'achada.



à gauche: Nigérienne vêtue de l'ago ebe
ci-dessus: Nigérien vêtu de l'achada

Les tissus tints à la réserve par noeuds, pour lesquels la Sierra Leone est réputée, les étoffes kente fabriquées par les ashantis au Ghana sont également très attrayants, ce qui ne peut être que le témoignage d'une maîtrise totale du graphisme, de leurs et des techniques de tissage. Mais ce ne sont là que des exemples des nombreux tissus qui existent dans ces pays. Dans la plupart des cas ils sont fabriqués par les hommes comme par les femmes. Un bref aperçu de leurs conditions de travail nous donne une idée de la faible envergure de leur entreprise. On comprend mieux pourquoi il existe une telle variété de tissus dans chaque pays. La longévité de la tradition est tout particulièrement étonnante; on a retrouvé les traces de tissus de ce type connus à des marchands anglais, allemands ou danois aux 18^e et 19^e siècles.



gauche: tisserand au Dahomey; à droite: nigérienne devant son métier.
(photo : African Arts, Autumn, 1972)

l'attrait de toutes ces réalisations résulte de la combinaison de trois facteurs : couleur, le dessin et le sens artistique. C'est particulièrement évident pour les vêtements et autres parures, la décoration des maisons et les peintures murales. (comme nous le verrons par la suite). Ces formes visuelles sont en fait l'expression de la réaction de l'individu à la société qui l'entoure. Par leurs multiples facettes les arts du quotidien illustrent, dans une certaine mesure, la vie économique et sociale. Par leur diversité ils prouvent que chacun d'entre eux offre de vastes possibilités de traitement esthétique.

Il y a donc bien là un système qui reflète les structures économiques de la société. Chaque opération est séquentielle et indépendante. Dans un pays d'économie avancée elle serait intégrée à un processus industriel fonctionnant soit verticalement et assemblant alors tous les stades de la fabrication, de la matière première au produit fini, soit horizontalement en réalisant des économies grâce à la production de masse.

C'est la petite dimension des structures sociales qui permet à l'artiste d'exprimer, à travers les arts du quotidien, son rapport à la société. Pour prendre un exemple en base, ce qui fait la fierté du tisserand nigérien c'est la qualité de l'agbada, l'attrait sur l'acheteur, sa coupe, la satisfaction qu'il apporte à son propriétaire et enfin l'admiration qu'il suscite chez les membres du public le jour où il est revêtu sur une cérémonie. C'est ainsi que l'individualité de l'artiste, dont l'énergie créa-

tive est le produit d'un processus séquentiel, se trouve absorbée par la conscience collective.

Tout ce que nous venons de dire fait la spécificité de ce type de société. On peut considérer que les arts du quotidien sont une célébration de l'appartenance au système, mais aussi de la vie et du travail dans ses structures complexes. Il y a une relation entre les artistes et leur société comme il en existe une entre d'autres individus et les structures internes de la société. Cette dernière s'appuie sur un réseau très organisé, né de la collaboration de multiples forces politiques, économiques et sociales qui garantit son bon fonctionnement et détermine les chances de succès économique de tel ou tel produit de l'art du quotidien.

Dans ce processus il n'est pas nécessaire, bien que cela puisse paraître utile dans certains cas, d'identifier l'artiste individuel. Ce serait de toute façon difficile car on ne sait jamais le nombre de personnes qui peuvent être impliquées dans la création de telle ou telle oeuvre. Aussi laisserons nous ce sujet de côté, d'ailleurs aucun travail sérieux sur les arts du quotidien ne peut aboutir s'il se limite à une étude de l'expression individuelle dans une oeuvre particulière. Il est plus fructueux de dégager les traits caractéristiques généraux de cette forme d'art. Néanmoins, dans cette contribution, je donnerai plusieurs exemples d'oeuvres réalisées par des artistes individuels pour montrer comment la création de formes visuelles contribue à la formation de la conscience nationale d'un peuple.

C'est dans cette optique qu'on doit analyser la coiffure, la sculpture, les scènes de carnaval, les statues, les peintures murales publiques et les décorations de tout genre qui donnent à peine un aperçu de l'étendue de l'expérience esthétique déjà acquise en ce domaine.

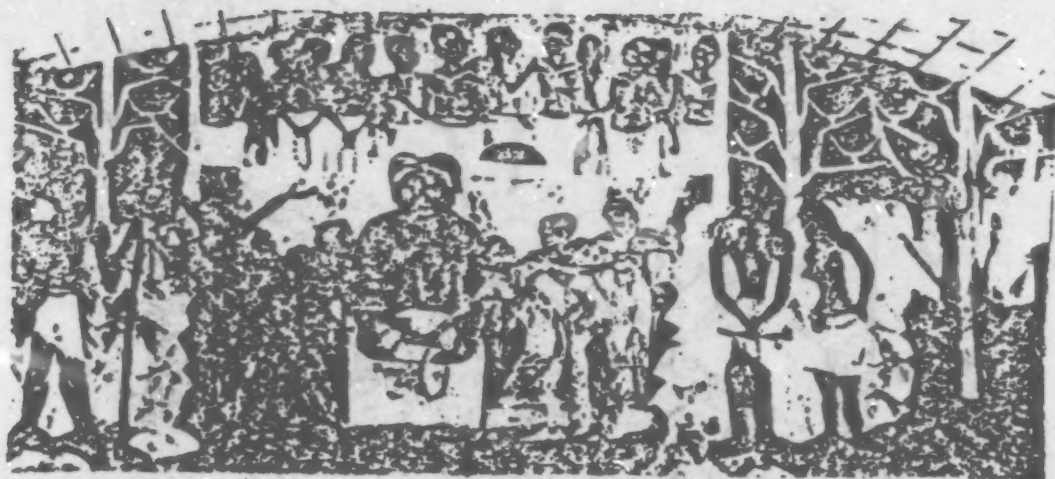
L'expression individuelle dans les arts du quotidien.

Je vais maintenant m'écarter des exemples publics et sociaux pour m'arrêter sur des créations individuelles pour lesquelles l'artiste n'a pas été limité par les mêmes conventions que ceux dont nous avons jusqu'ici observé les travaux. Dans ce cas précis, deux facteurs supplémentaires entrent en jeu: le sujet et la double réceptivité aux influences indigènes et aux influences extérieures. La création artistique satisfait alors les critères d'une nouvelle forme d'expression.

Il arrive que l'artiste crée une œuvre dont la qualité esthétique ne lui revient pas entièrement. On peut, par exemple reconnaître l'esprit imaginatif d'un artiste qui traite sur demande un sujet donné, mais on ne peut lui imputer la totalité de son œuvre car l'idée initiale ne lui appartient pas. C'est particulièrement vrai des œuvres commandées par les gouvernements comme le Paul Bogle (un héros national en Jamaïque) de Edna Manley.

Voici deux exemples liés à des contextes différents qui devraient nous permettre de mieux approcher ce phénomène. Ce sont les œuvres de deux artistes, l'un nigérien, l'autre de Sainte Lucie, qui ont réalisé dans leur pays respectif des peintures murales pour les universités.

L'étude de Demas Nwoto à Tedder Hall (Université de Ibadan) montre des enfants recevant leurs dons de la Terre-Mère, à l'arrière plan les ancêtres observant la scène. On retrouve cette image dans la littérature occidentale, mais elle n'a généralement pas de signification religieuse dans la société occidentale. L'œuvre de Nwoto tire sa puissance de la combinaison de trois thèmes.: la mythologie grecque, l'animisme et les ancêtres; les deux derniers ont un rapport direct avec la religion et la vie quotidienne en Afrique.



NWOKO: La Terre-Mère offrant ses dons, peinture murale, Teddar Hall, University of Ibadan, Nigeria, (Photo appartenant à Eugène Terry, remerciements)

Le mythe de la Terre-Mère est lié à des éléments de culture étrangère qui se fondent, dans ce contexte particulier, avec des thèmes typiquement africains. Dans la société africaine, du fait de la polygamie quasi-générale et des larges dimensions de la cellule familiale, on pousse le respect pour les aînés jusqu'à leur demander d'agir "in loco parentis" chaque fois que c'est nécessaire. Les aînés qui accompagnent la Terre-Mère représentent les aînés, les sages de la société africaine. Le principe qui consiste à offrir aux jeunes un enseignement à l'université est nouveau, mais il est reconnu des anciens. Ils ont eux aussi, autrefois, reçu leurs dons de la Terre-Mère. Leur présence jette un pont entre le présent et le passé, c'est également une façon de rappeler que certains se sont mieux arrangés de leurs dons que les autres, une indication pour ceux qui vont maintenant les recevoir. L'image est puissante et infiniment suggestive.

La peinture murale de Sainte Lucie a été réalisée par Dunstan St Omer, il l'a baptisée le Prométhée Noir. Elle fait 15 mètres sur 12. Comme l'étude de Nwoko, elle a un rapport direct avec la culture occidentale, mais cette fois il s'agit uniquement de la mythologie grecque. Prométhée, personnage mythologique, apporte aux hommes la lumière qui devient grâce à lui le symbole de la connaissance : c'est l'aspect intellectuel du dieu du feu que l'on retrouve dans la signification apparente de son nom : "le prévoyant"



ST. OMER : Black Prometheus (le Prométhée noir), peinture murale, University of West Indies, Sainte Lucie. (Photo: appartenant à K.R Canneaux, remerciements)

Dunstan St Omer est également célèbre pour les peintures murales qu'il a réalisées pour les églises. En peignant une fois de plus son protagoniste sous les traits d'un noir, il a donné une couleur locale au mythe et en a transféré sur son oeuvre toutes les connotations qui sans aucun doute ont servi d'impulsion à son imagination. Il peut donc être considéré comme un interprète et comme un créateur de mythes; son oeuvre peut même servir de base à la création d'une nouvelle mythologie.

Son interprétation technique du mythe grec donne au Prométhée noir une grande intensité. A l'origine Prométhée est cloué dehors sur un rocher en plein soleil, aussi la peinture murale a-t-elle été réalisée là où elle reflète le mieux l'idée initiale, de façon à mettre également en valeur les autres richesses du mythe. Si l'oeuvre avait été peinte à l'intérieur il lui manquerait la subtilité des nuances de couleurs. L'oeuvre reflète la lumière, elle est la lumière, les rochers tout près de Prométhée paraissent même suggérer que la force physique est dans la lumière, laquelle semble refléter les mains du dieu pour former une double image sur le mur. Y aurait-il là un message?

On voit que chaque artiste part d'un mythe lié à une culture étrangère dont il donne une interprétation qui diffère de l'original. Il intensifie ainsi son message. L'artiste nigérien combine le mythe à sa propre expérience culturelle. Saint Omer, pour sa part, emploie tout son talent à la création d'un mythe nouveau qui prend la place de l'original.

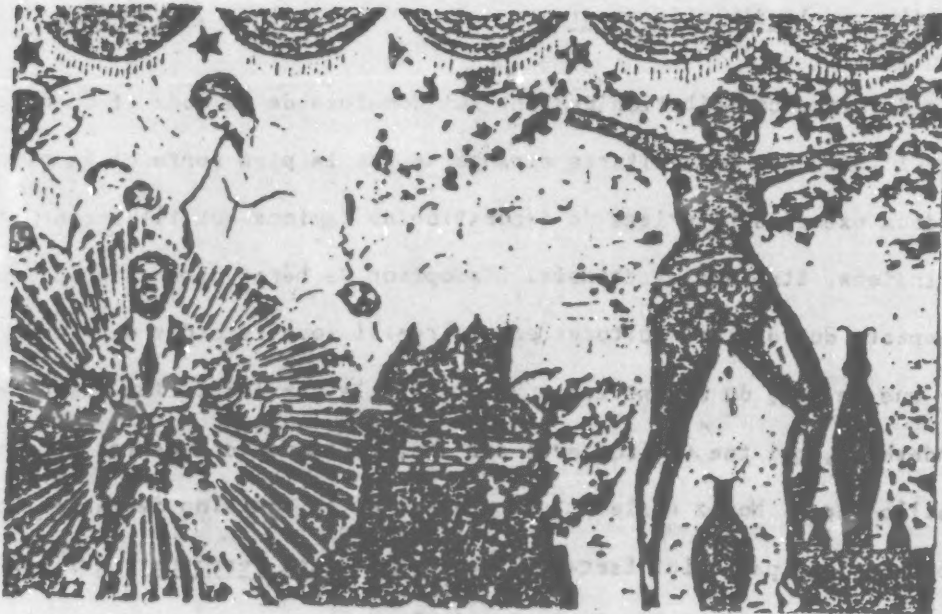
Les arts du quotidien et le divertissement

La dernière partie de cette contribution revient aux domaines de la mode et du divertissement. C'est là que l'influence des cultures étrangères est la plus forte et la plus fréquente. Voici deux exemples nigériens de décoration de camions qui illustrent l'influence des films indiens, italiens et chinois. L'adoption de héros cinématographiques n'est qu'un des aspects du rôle des cultures étrangères. Si vous regardez de plus près, vous pourrez voir que la mode du moment transparaît dans la représentation des personnages. Par exemple, Thunderkick, qui tue un lion avec son arc, porte des chaussures à talons et un pantalon taille basse. Notez également le chapeau et le pantalon de Django, peut-être inspirés du personnage joué par Clint Eastwood dans Mon nom est Personne, qui semblent sortis tout droit d'un "western spaghetti" de Sergio Leone.



Exemples nigériens de décoration de camions. (photo : African Arts, XII, 2, February 1979)

On observe le même type d'influence dans les exemples qui suivent. Ce sont des décors de scènes de bar au Ghana. Les femmes sont représentées grandeur nature, les images sont destinées à éveiller par leur sensualité les instincts primaires des consommateurs, venus dépenser un argent durement gagné pour de l'alcool.



Décor de bar à Accra, Ghana. (Photo appartenant à Dennis Duerden, remerciements)

On retrouve ce phénomène sous d'autres formes dans les scènes de carnaval à la Trinité (page 17). Ces images, qui révèlent la splendeur des costumes et la majesté et le savoir faire des participants, témoignent d'un dynamisme qui résulte de la fusion, dans cette île des Antilles, d'une myriade d'influences. La signification originale du mot "carnaval", ("carne vale" : "Adieu la chair"), la concomitance de la fête et d'un événement religieux (le début du carême) et le contenu moderne de "divertissement de masse" que lui donnent les ressortissants de l'île, n'en sont qu'une indication. Le carnaval de la Trinité est un événement national auquel prennent part les populations d'origines indiennes, chinoises africaines et espagnoles. Quand on regarde quelques-uns des costumes, non seulement on apprécie le talent créatif de ceux qui les ont conçus, mais on remarque les influences africaines dans l'utilisation des couleurs et les influences occidentales dans le choix des matériaux qui ont servi à fabriquer ces parures spectaculaires. L'emploi des perles, qui accentue le contraste des couleurs, n'est pas une caractéristique typiquement antillaise : ce serait plutôt une caractéristique typiquement africaine.



Exemples de costumes
portés en 1974 au car-
naval de la Trinité.
À gauche: "Mac" en parure
"d'Améthyste";
à droite: "Le Prince du
Royaume"



La documentation et les arts du quotidien

J'espère, à travers cette brève étude et les divers exemples qui l'ont accompagnée, vous avoir fait sentir la dimension et la richesse des arts du quotidien. J'espère également avoir su exprimer le caractère unique, mais éphémère, qui les différencie de l'art en général. Cette différence est la principale difficulté que doivent surmonter ceux qui essaient de constituer ou de conserver des archives visuelles en ma matière.

Pour la documentation, il y a plusieurs problèmes clefs. Des exemples sélectionnés d'arts du quotidien existent déjà dans certains musées ethnographiques en Occident. La dispersion des pièces ne fait qu'accroître les difficultés administratives; ce que les pays concernés refusent de reconnaître. Avant de s'engager dans une entreprise commune. On devrait non seulement se mettre d'accord sur un format standard pour chaque entrée, mais aussi résoudre le problème du classement, soit par matière, ou par pays. Ces discussions risquent d'être longues, mais seront nécessaires pour constituer une publication qui fournisse suffisamment de détails pour permettre d'apprécier la dimension de la collection à l'extérieur des pays d'origine.

De plus les pays occidentaux ont été éclectiques dans leur façon d'acquérir les objets d'art dans les pays du Tiers Monde. Ils devront changer de politique, car aucune documentation dépendant du seul Occident ne pourra inclure tout le matériel existant en matière d'art du quotidien. La solution la plus pratique pour réunir une documentation détaillée

Il est d'encourager les pays du Tiers Monde à lancer des politiques culturelles nationales autonomes. Il y a déjà dans certains pays des musées qui font un travail de ce type. Malheureusement leur fonctionnement est largement importé des pays occidentaux, car les professionnels indigènes reçoivent leur formation à l'étranger. Autrefois cela était également vrai des bibliothécaires, et ça l'est toujours aujourd'hui. Les bibliothèques des pays d'économie avancée sont fondées sur une documentation culturelle écrite, aussi les bibliothécaires du Tiers Monde, qui s'alignent sur leurs collègues des pays occidentaux, négligent-ils souvent la richesse des traditions orales et visuelles de leur civilisation. Cette attitude a des conséquences sur les critères de sélection adoptés en matière d'arts du quotidien.

La prédominance des écrits dans les sociétés avancées donne naissance à des institutions et à des groupements d'intérêt inexistantes dans les sociétés à tradition orale. On ne peut aborder le problème de la préservation de l'héritage culturel de la même façon dans ces deux types de société. Dans le monde industriel, il existe de grandes institutions qui préservent leurs biens sous des formes écrites et y ajoutent entre autres des photos. En plus des musées publics qui cumulent parfois collections de photographies et collections d'objets, il y a un certain nombre de studios photo privés travaillant à des fins commerciales. Les bibliothécaires ne sont pas, comme leurs collègues des pays à tradition orale, les garants du matériel visuel d'intérêt culturel, ils peuvent se permettre de négliger la documentation visuelle (photographique).

Un autre facteur, qui tient à la nature des arts du quotidien, mérite notre considération. Non seulement c'est un domaine très vaste, mais il subit, entre autres, les influences de la mode; la nécessité de fréquentes remises à jour rend très difficile la tâche du documentaliste.

C'est pourquoi, particulièrement dans les pays où il n'y a pas ou presque pas de collections de musée, les bibliothèques ont un rôle essentiel. La documentation photographique offre une alternative peu coûteuse et assez efficace, ne serait-ce que pour définir grossièrement l'évolution de chaque type d'art du quotidien. Cette approche ne ferait pas que réduire le coût d'acquisition des différentes pièces, elle permettrait également de constituer une information complète. Son succès dépendrait de la vigilance de ceux qui sélectionnent le matériel et de la coopération des propriétaires (artistes).

Elle apporterait également les moyens d'apprécier objectivement l'évolution des arts du quotidien; son atout majeur serait de mettre à la disposition des étudiants en art et en histoire de l'art des publications consultables sur place ou à l'étranger. Pour les événements plus particuliers, comme les carnavals, des films et des vidéos viendraient compléter les documents-photos déjà existants.

J'ajouterai, pour conclure, que la plupart des pays d'Afrique et des Caraïbes subissent la crise mondiale et ont de graves difficultés financières. Toutes les suggestions que nous avons faites entraîneraient des dépenses qu'ils peuvent difficilement assumer. Il doit être possible d'obtenir le concours de certaines associations occidentales qui sont déjà intéressées par les collections ethnographiques. Le soutien du Musée de l'Homme (à Londres) ou du Musée des Arts Africains (à Washington) pourrait conduire d'autres organismes, des fondations qui ont les moyens par exemple, à soutenir à leur tour le projet. Là où il est possible de lier ces entreprises avec une action gouvernementale on devrait pouvoir mettre en place des plans qui feraient des arts du quotidien un domaine d'étude à part entière.

références bibliographiques

- 1) CLARKE, J.H. & HARDING, V(eds) (1970) Slave Trade and Slavery, New York, Holt, Rinehart & Winston, Inc.
- 2) THOMPSON, R.P. "An aesthetic of the cool" in African Arts (Los Angeles);
Autumn, 1973, pp. 41-43 & 64-67
- 3) HIRSCH, E. (1982) The Concept of Identity, New York (Oxford), Oxford
University Press
- 4) CORDWELL, J.M. "The art and aesthetics of Yoruba" in African Arts
(Los Angeles), XVI, 2, February 1983, pp. 56-59 & 92-94
- 5) BEINART, J. "The pattern of the street" in The Architectural Forum,
September 1966, pp. 59-63
- 6) MATTHEWS, T. "A Xhosa mural" in African Arts (Los Angeles), XIII, 3,
1979, pp. 48-51
- 7) HALEY, A. (1977) Roots, a novel, London, Picador
- 8) LAMB, V.L. & NOLMES, J (1980) Nigerian Weaving, Hertingfordbury (Herts),
Hertford
- 9) ARONSON, L. "Popo weaving: the dynamics of trade in Southeastern Nigeria"
African Arts (Los Angeles), XV,3, May 1982, pp. 43-47
- 10) JOHN, M. (1979) "Libraries in oral-traditional societies" in International
Library Review, 11, pp. 321-339 .voir aussi: KATZ, Bill (ed) (1980).
Library Lit. 10. The Best of 1979, Metuchen (N.J.), Scarecrow Press Inc.
- 11) MUS JOHN, né/en Sierra Leone, travaille actuellement comme bibliothécaire
à l' Open University Library, Royaume Uni.